*Aquilino Duque*

# Grandes Faenas

Servicio de Publicaciones
Universidad de Cádiz

# GRANDES FAENAS

AQUILINO DUQUE

# GRANDES FAENAS




UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1996

© *Edita:* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

*Diseño y Maquetación:* CREASUR

Printed in Spain. Impreso en España

I.S.B.N.: 84-7786-299-0
Depósito Legal: S. 5-1996

Imprime:
Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44
37008 SALAMANCA



INDICE




# LA HORA DE LA VERDAD

# AUTOCRÍTICA

Un insigne polígrafo hispánico asegura, o aventura, que las letras españolas de ambas orillas del Atlántico carecen de pensamiento crítico. Yo no estoy demasiado conforme con esa aseveración, pues sin pensamiento crítico no se concebirían Feijóo ni la Ilustración ni el krausismo ni el regeneracionismo ni Ganivet ni el 98 ni Ortega ni toda la ebullición de ideas que lleva al estallido de la guerra civil. Tampoco se puede decir que la crítica brille por su ausencia en los poetas satíricos del XVII. El que esas críticas hayan sido o no acertadas es otra cuestión; lo único que ahora interesa es que en todo momento ha habido españoles que han expresado con la pluma el perenne descontento de la raza. En lo que va de siglo, ese descontento del español con su patria se ha solido manifestar en el plano superficial y explosivo de la política; he-

mos creído, y no hemos sido los únicos, que la causa de todos los males estaba en tal o cual régimen político, de suerte que en éste hemos concentrado y concentramos todas nuestras críticas. Esto es, a mi modo de ver, tomar el rábano por las hojas o poner la carreta delante de los bueyes. El régimen político puede ser la causa de los males que sufra la nación, pero no de sus defectos, y es en los defectos en los que un pensamiento crítico tiene que buscar las causas profundas, no sólo de esos males, sino del régimen político que los fomenta, los explota, los encauza y, en una palabra, los institucionaliza. Todo pueblo tiene sus demonios familiares y la crítica consiste justamente en un exorcismo de esos demonios. Yo llevo algunos años entregado a esos exorcismos y en ellos he recurrido a diversos géneros literarios: a la poesía, a la narración y al ensayo, por este orden, y lo único que he conseguido es que esos demonios familiares me hayan borrado del paisaje intelectual.

En el extenso prólogo que la catalana Paulina Crusat puso a las Obras completas de Manuel Halcón, se dice que «la peor censura no es la que manda callar, sino la que obliga a decir», y eso lo escribió Paulina Crusat en unos años, los de la aparición del *Monólogo de una mujer fría*, en los que junto a la censura oficial, la que mandaba callar, existía una censura oficiosa, la que obligaba a decir. A una persona tan fina y perspicaz como Paulina Crusat no se le podía escapar el hecho patente de que la censura que contaba y dominaba entonces era la segunda, la

censura oficiosa, de la que Manuel Halcón fue víctima destacada. Acaso, y sin acaso, las páginas mejores de la obra de Manuel Halcón sean las dedicadas al campo andaluz. Pocos escritores hay, y pocos había entonces, con la excepción de José de las Cuevas y de José Antonio Muñoz Rojas, que supieran hablar del campo andaluz con autoridad y conocimiento de causa, pero ni el conocimiento de causa ni la autoridad, que viene de autor, como recordaba Eugenio Montes, eran virtudes de recibo para la censura oficiosa, una censura que en ese tema, y en todos, exigía la demagogia y el resentimiento. Halcón podía muy bien haber sido Canciller de la Hispanidad, consejero privado del conde de Barcelona, director de Vértice y de Semana, académico frente a las pretensiones de Rodríguez Moñino, autor dilecto de Prensa Española, y un perfecto caballero para quien tuviera la fortuna de tratarlo, pero para la censura oficiosa de la novela social y la poesía social, Halcón no existía, y si se le mencionaba era para negarle el derecho a hablar, en su mejor libro por cierto, de su primo Fernando Villalón.

La censura oficial, con la que Halcón no debió de tener mayores dificultades, desapareció con el régimen autoritario de que era instrumento, y la censura oficiosa quedó por dueña absoluta del campo. De ello no nos quedó la menor duda a los ingenuos que tomamos al pie de la letra la proclamación del actual «régimen de libertades».

Ni bajo el régimen anterior, en que la censura oficial era un negociado del Ministerio de Información y Turismo, ni bajo el régimen actual, en que la censura oficiosa tiene Ministerio propio, el llamado de Cultura, la situación del escritor en España ha tenido nada que ver con la situación del escritor en países como Cuba o la Unión Soviética. Quiero decir que, por mucho que yo haya criticado la censura oficial y critique la oficiosa, mal que bien he podido seguir publicando libros, aunque para publicar algunos de ellos en estos tiempos que corren ahora, ya quisiera yo haber tropezado sólo con la décima parte de los inconvenientes con que muchos colegas dicen hoy haber tropezado en tiempos de la censura oficial.

Quede claro que si hablo del caso español es por ser español yo mismo y por vivir en España y escribir en español, pero para los tontos que se consuelan con el mal de muchos diré que lo que pasa en España pasa hoy día en cualquier democracia de Occidente. En ninguno de esos países existe una censura que mande callar, es decir una censura oficial que actúe a cara descubierta, pero en todos, absolutamente en todos, existe una solapada censura oficiosa que obliga a decir y que cuando alguien dice algo que no debe decirse, lo aísla, lo silencia y, como decimos en Ultramar, lo ningunea.

En semejante paraje llevo yo cerca de quince años, pero no me quejo ni culpo a nadie más que a mí mismo. La libertad de conciencia tiene un precio alto y yo me tengo por buen pagador,

pero si ni me quejo ni reclamo, tampoco puedo tomar en serio esas fábulas de exilios, censuras, clandestinidades y resistencias con que muchos suplen hoy el talento y disimulan el conformismo.

He hablado de paraje o tesitura, pues la crítica consiste en hacer ver la distancia que separa siempre la cultura real de la cultura oficial. Si menciono mi caso es por lo que pueda tener de testimonio directo de esa situación de la cultura real, no sólo en España, repito, sino en todo el Occidente. Evidentemente, lo que yo pueda decir nadie me obliga a decirlo, y en ese sentido agradezco a quien corresponda la sensación de libertad que el decirlo me depara. Que luego se me escuche o se me haga caso ya es otro cantar.

He explicado en más de una ocasión que no concibo otro regionalismo que el regionalismo crítico, porque si en la España de hoy hay algo que necesite una crítica es el regionalismo. El regionalismo es el nombre que damos a la crisis de España como nación. La crisis de España como Imperio hizo nacer el patriotismo crítico de la generación del 98, cuyos componentes entendieron el patriotismo como crítica de la patria; así, pues, yo, en esta hora de crisis nacional, entiendo el regionalismo como crítica de la región. Con esa idea como norte me tomé la molestia, por encargo de un editor francés, de redactar una especie de resumen o síntesis de la historia de Andalucía que luego me sirvió como discurso de ingreso a una Academia sevillana, la Real de Buenas Letras. No hice más que com-

primir en unos treinta folios una serie de datos que sobre Andalucía han ido aportando, desde sus respectivas especialidades, desde García Bellido y Vicens Vives hasta Díaz del Moral y Bernaldo de Quirós, pasando por García Gómez, Lévy Provençal, Domínguez Ortiz, Ladero Quesada, González Jiménez y tantos y tantos. Traté, eso sí, de rastrear en esos datos históricos unas constantes de comportamiento del andaluz, constantes que procuré contrastar con la observación inmediata, con la experiencia directa del pueblo en cuya compañía vivo y del que me considero parte y arte.

De Andalucía hay muchas teorías y muchas visiones y todas se resumen en dos: en cómo nos vemos los andaluces y en cómo nos ven los demás. Yo, en mi teoría, traté de huir del narcisismo, un defecto que los andaluces tenemos fuertemente desarrollado, y por hacerlo, incurrí en el desagrado de algunos andaluces que, por vivir en el asfalto, tienen de la tierra una visión idílica, tópica, autocomplaciente y autoconmiserativa. Uno de éstos, trasplantado desde hace muchos años del asfalto andaluz al asfalto castellano, poseído por algunos de esos demonios familiares a que antes aludía, me expresó epistolarmente su reprobación con estas palabras: «...es lamentable que no ahondes en la verdad de nuestra tierra que buscaron Juan Ramón, Lorca, Alberti, Machado, Gala... Es una pena». De no ser por los dos vivos de esa enumeración de autoridades, que en este contexto equivalía a una enumeración de tópicos, nunca habría sa-

bido en qué consiste esa verdad de nuestra tierra en la que yo no ahondé. Mucho me equivoco o lo que mi corresponsal me reprochaba era que en lugar de tanto estudio, tanta historia, tanto dato, tanta fecha, tanta reflexión y tanto trabajo, no hubiera cortado por lo sano lanzando a la galería un estentóreo ¡Viva Trebujena!

Por fortuna, el Monte de Piedad de Córdoba se apiadó en buena hora de mi soledad y mi silencio publicándome, gratis et amore por supuesto, no sólo esa teoría crítica de Andalucía, sino otros trabajos que la completan y ejemplifican. Naturalmente, es Sevilla la que se queda con la parte del león de mis críticas o, dicho de otro modo, es el blanco preferente de mis dardos, lo cual no sé si debería ser motivo de satisfacción para las demás ciudades andaluzas. Lo que pasa es que la crítica bien entendida empieza por uno mismo, y del mismo modo que para criticar a España empiezo por criticar a Andalucía, para criticar a Andalucía empiezo por criticar a Sevilla. Dicho esto, tengo que decir también que lo que digo de Sevilla es aplicable a las demás ciudades andaluzas, del mismo modo que lo que digo de Andalucía es aplicable a las demás regiones españolas, menos diferentes entre sí de lo que nos quieren hacer creer los vividores del «hecho diferencial». Frente a esos vividores –y esto explica mi desamparo– yo sigo creyendo en la unidad de los hombres y de las tierras de España.

«Viñamarina», Día de la Raza, 1989

# CINE, NOVELA Y CENSURA



Decía Schopenhauer que él no leía un libro que tuviera menos de cincuenta años. A mí me pasa algo de eso no sólo con la literatura, sino con el cine. Yo le tengo al cine tanta afición como a la literatura, y la novela y el cine que me gustan son los de los tiempos, ya remotos, en que se formaron mis gustos y se decantó mi sensibilidad. A mí las películas que me gustan de verdad son las que tienen medio siglo por lo menos, es decir, las películas anteriores a la Segunda Guerra Mundial, lo cual no quiere decir que no se hayan hecho después películas que no me hayan gustado o películas hechas desde los valores y los criterios de entreguerras. La Se-

gunda Guerra Mundial no es, a efectos cinematográficos, una divisoria tajante. Inlcuso en el cine de propaganda -en el que por desgracia hay que incluir cintas tan memorables como *Casablanca* o *Encadenados (Notorious)*- el cine conserva ciertos valores éticos y estéticos hasta mediados los años 60, años saturnales en los que, como es sabido, se invierten todos los valores. Después de esas fechas fatídicas he visto excelentes películas, pero ninguna de ellas me ha dejado buen sabor de boca; siempre ha habido algo, en todas y cada una de ellas, que de un modo u otro ha herido, como rezan ciertos avisos, mi sensibilidad de espectador. Ahora suelo ir al cine como el reo que arrastran al patíbulo o como el niño que se toma un purgante. Hay que estar al día; hay que ver, si no todo, algo al menos de lo que nuestra época tiene que ofrecer; pero si quiero pasarlo bien tengo, como primera providencia, que prescindir del cine en tecnicolor. Ya sé que el tecnicolor no se inventó en los años 60, pero también sé que el cine en tecnicolor envejece mucho peor que el cine en blanco y negro. El cine en blanco y negro guarda para mí además una especial poesía, aunque sólo sea porque en ese cine los colores los pone la imaginación. Este cine de ahora reduce o anula la imaginación del espectador a la vez que ultraja o embota su sensibilidad.

Con la novela me pasa tres cuartos de lo propio y, si se me apura, con los demás géneros literarios, y si empiezo hablando de cine, hoy que tengo que hablar de novela, es porque, en primer

lugar, mi vocación de novelista debe tanto a las películas que he visto como a las novelas que he leído. Por otra parte, y por influencia tal vez de *Tirano Banderas* de Valle Inclán, yo no puedo dejar de concebir la novela sino como un guión cinematográfico. No sé hasta qué punto en mis novelas pueda haber cine en bruto; lo que sé es que, al escribirlas, me importa mucho, junto a lo que se razona o se dialoga, la plasticidad y el dinamismo de la prosa. Cinematografía significa, etimológicamente, escritura del movimiento, secuencia rápida de escenas combinadas con la máxima vivacidad, y tal vez el rasgo principal de mi novelística, si es que no es su principal defecto, sea el de trasladar a la novela aquel principio del ruso Eisenstein, según el cual «son anticinematográficas las largas escenas narradas sin solución de continuidad».

La fragmentación del tiempo narrativo es obra, entre nosotros, de Valle-Inclán. Valle-Inclán es el primero en dar un ritmo cinematográfico a la novela, puede que de un modo inconsciente. No quiero caer en la tentación de incluir la técnica de Valle-Inclán en la fragmentación de las formas y las realidades del Universo por la que se han explicado el cubismo, la física cuántica y la poesía de Eliot y de Pound. La estética de Valle-Inclán es la del modernismo y, si al escribir novela, él piensa en otro género, no es en el cine en lo que piensa, sino en el teatro. Y es la síntesis de teatro y novela lo que le lleva sin querer a escribir ese arquetípico guión cinematográfico que es, repito, *Tirano Banderas*.

Mis primeras novelas son deliberadas y torpes imitaciones de los esperpentos de Valle-Inclán atemperados por el costumbrismo crítico de Miró, otro escritor que a veces –no siempre– agiliza la narración con ráfagas impresionistas –como en *El abuelo del rey* o en *Las cerezas del cementerio*– o con un naturalismo de kaleidoscopio como en *El obispo leproso* y en *Nuestro Padre San Daniel*. Pero cada cual hace lo que puede, no lo que quiere, y puede que mi obra narrativa, y en realidad toda mi obra literaria, no sea más que una gran equivocación. A esta conclusión no me lleva la falsa modestia, sino la cifra de ventas de mis libros. Soy, como Unamuno decía de Azaña, un escritor sin lectores, aunque entretengo la esperanza de que alguien me lea así que pasen cincuenta años. «Y nosotros que lo veamos», que diría José Luis Tejada.

El que mis libros no tengan lectores es después de todo un acto de justicia. Mal puedo esperar que se interesen por mí aquellos que suelen interesarse por cosas que a mí no me interesan. Si yo voy poco al cine y leo poca novela contemporánea, es más que lógico que los que no se pierden un estreno ni una novedad no se dignen echar un vistazo a mis trabajos literarios. Tal vez sea yo, en cambio, uno de los escritores españoles que más haya hecho por aclarar el sentido de su obra y, como no quisiera repetirme, me remito a los textos recogidos en mi libro *Metapoesía*, editado –y almacenado– por el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Lo que sí quiero repetir y remachar es que, para mí, escri-

bir en España no es llorar, sino divertirme. La literatura es mi gran diversión y mi gran evasión y gracias a ella imagino y fabulo las novelas que me gustaría leer y las películas que me gustaría contemplar. Ya sé que en tiempos no demasiado lejanos era anatema el cine y la novela como evasión. Había que dar testimonio, y así tuvimos una intoxicación de novela realista, de teatro político y de poesía social. El cultivo de estos géneros lo abonó la existencia de la Censura, a pesar de la cual nada de lo que se perpetró permaneció inédito o inaudito. En cuanto a la mutilación de textos, que la hubo, con el tiempo y con la licencia se pudo comprobar que, en la mayoría de los casos, esa mutilación no fue más que cirugía estética. Por lo que hace al cine, los que andábamos por el extranjero sabíamos muy bien que la censura nacional se ajustaba bastante al código moral de la *Hays Office* y de la *British Board of Censors.*

He sido y soy tan aficionado al cine que, como antes apunté, me resisto en principio a ver toda película hecha con posterioridad a 1960 y aun las norteamericanas y las francesas hechas en los años 50 las vuelvo a ver sin gran entusiasmo. No es que no haga alguna excepción, sobre todo cuando estoy en el extranjero y puedo ver algún estreno en su versión original. Digo «cuando estoy en el extranjero», porque siempre son extranjeras las pocas películas de estreno que me animo a ver, y a los doblajes les tengo cierta alergia. En cuestiones de cine confieso que soy muy poco patriota. Tal vez el mayor mé-

rito de nuestra industria cinematográfica esté en enfriar nuestro patriotismo. Los españoles tal vez hayamos pecado de dormirnos en los laureles de nuestros pintores y de nuestros futbolistas. Con nuestros cineastas actuales no corremos ese peligro.

Un cineasta, nuestro por partida doble, pues trabajó en España y en México, fue don Luis Buñuel. El caso de Buñuel es, entre nosotros, excepcional, y en cualquier caso extraordinario. A Buñuel le tocó vivir una época en que no se podía engañar al público impunemente, de suerte que, como tantos otros, se vio obligado a hacer dos tipos de cine: un cine que le gustara al público y otro cine que le gustara a él. Los aficionados al cine sólo conocíamos este último tipo de cine, pero he aquí que la televisión española vino y puso a nuestro alcance el otro cine de Buñuel, es decir, el cine de estreno que Buñuel se vio obligado a hacer para poderse costear su cine de ensayo. Aquellas películas hechas en México con mexicanos y para mexicanos, con un presupuesto modesto y con los defectos y las ingenuidades que se quiera, no estaban nada mal; es más, estaban mucho mejor que los bodrios con los que encandilaba y encandila a los papanatas.

Lo peor que le puede pasar a un artista es dar rienda suelta a sus demonios y a sus obsesiones, y eso, que les pasa a Fellini y a Bergman en grado superlativo y explica sus altibajos, le pasó también por desgracia a Buñuel, y si sus melodramas mexicanos hoy nos entretienen y nos

emocionan, hay que agradecérselo a los productores y censores mexicanos que le impusieron y revisaron sus guiones. Uno de esos guiones fue el de *Susana*. Susana es una ninfómana que se escapa de un correccional; se refugia en una hacienda en medio de una tormenta y en ella seduce al hijo del patrón, al caporal y al propio patrón, y los vuelve tan locos que éste, el patrón, pone en la puerta al caporal y está a punto de echar de la casa a su propia mujer. En ese momento aparecen los loqueros y se llevan a Susana. Según dijo el propio Buñuel, él temía «que no quedase suficientemente aclarada la falsedad del final feliz». Ese final en el que la loca vuelve al manicomio y la vida de la hacienda vuelve a la normalidad, lo encontraba falso el Sr. Buñuel, tanto que en *Viridiana* por ejemplo –encadenamiento de absurdos de una mente enferma –se sacó la espina, y si no acabó la película metiendo a los tres personajes en la cama, como pretendía, lo hizo –obligado por la Censura– sentándolos a jugar a los naipes en torno a una camilla.

Esta Censura que obligó a Buñuel a optar por su talento frente a su mal gusto no se reducía a España y a México. En julio de 1969, la revista española *Nuestro cine* publicaba una amplia entrevista de Buñuel quien, al ser preguntado que si México le gustaba, respondía: «Sí, es un país muy tranquilo, muy libre porque nadie habla, es como una balsa de aceite. Pero si alguien habla, entonces le pegan un palo». Y añadía: «Lo bueno que tiene el Gobierno es que

está muy abierto a todos los países; es una pena que por cabezonería mexicana no sostenga relaciones con España». Y a la pregunta «¿Qué libertad hay?» contestaba: «La libertad es algo mayor que la española, pero no mucho mayor».

Un país en el que a la sazón había al parecer más libertad que en España y en México era ya Estados Unidos. En 1955 o 1956 siendo yo estudiante en Tejas, me preguntaron en una emisora de radio que cuántos partidos políticos había en España, y yo contesté que tantos como en México y uno menos que en Estados Unidos. En cualquier caso, a Buñuel le interesaba menos la libertad que permite medrar a los políticos que la libertad que permite respirar a los artistas, y en Estados Unidos apenas tuvo tiempo de calentar su silla, entre otras muchas razones, porque más de un cazador de brujas descubrió o recordó que era el autor de *L'âge d'or*. Nuestro compatriota hubo de dejar su empleo en el Museo de Arte Moderno, pero en seguida encontró otro igual con el Ejército de Estados Unidos y allí estuvo hasta ser denunciado por ateo por Salvador Dalí, su antiguo amigo y colaborador en *L'âge d'or*. Algunos años antes de que riñeran, cosa que por lo visto ocurrió a causa de esa película, Buñuel le escribía a Dalí: «Yo tendría en mi casa cuadros tuyos y de Miró, y en cambio no ensuciaría mi pared con un cuadro del Greco ni de Picasso». No deja de ser una coincidencia que Buñuel fuera expulsado del mismo Museo que durante tantos años se «ensució» con el *Guernica*.

Aun después de los años de auge del Comité de Actividades Antinorteamericanas, la censura de ese país siguió siendo bastante rigurosa, como puede comprobar cualquiera, ahora que la televisión vuelve a exhibir las cintas de antaño. Hoy podemos ver que muchos de los cortes que achacábamos a las versiones dobladas sólo existían en nuestra imaginación morbosa. Siempre se cita, como botón de muestra de manipulación por el doblaje, el caso de *Mogambo* y nada de particular tendría que no fuera un caso único. Walt Disney tuvo que volver a dibujar y sincronizar el lobo feroz de *Los tres cerditos*, que en la primera versión de la película tenía rasgos y voz de vendedor ambulante judío. Por otra parte, no cabe olvidar las cruzadas contra *Gilda* que encabezaron en Madrid el padre Llanos y los Ferlosios. En una entrevista televisada, le reprochaban a Amparito Rivelles, que no ha sido ciertamente una puritana, que las comedias que ella filmó en su juventud fueran más blancas que las que por entonces se filmaban en América, y ella tuvo el valor de decir la verdad: que tan blanco era el cine frívolo de allá como el de acá. También en televisión se ha podido ver, coincidiendo con el centenario de Jack el Destripador, una mediocre película norteamericana sobre este personaje titulada *The lodger (El pupilo)*. En esa película, rodada en 1944 con Merle Oberon y George Sanders y dirigida por un refugiado alemán, las víctimas del Destripador no son viejas busconas callejeras, sino pobres mendigas o bailarinas de *music-hall*. Ni la *Hays Of-*

*fice* ni la *British Board of Censors* toleraba la presencia de prostitutas en los guiones. Hoy, en cambio, si en una película sale una prostituta –y rara es la película en la que no sale alguna– es como heroína. Pásese revista a la serie de papeles interpretados, por ejemplo, por Jane Fonda.

Recuerdo una escena de harén en *Les belles de nuit* de René Clair en que la Lollobrigida –o su doble– emergía desnuda del baño. La leyenda de que, en la versión original, la escena duraba más y la actriz se volvía de cara al público, se me disipó por completo en cuanto pude ver la misma cinta en el extranjero.

El cine tal como ahora lo conocemos sólo existía por aquel entonces en Francia, como un subgénero artístico o subproducto industrial denominado *cinéma-cochon*. Ese *cinéma-cochon* fue abriéndose paso gracias al empuje de la *Nouvelle vague*; recuérdese *Les amants*, de Malle, el fenómeno Bardot y el cine de Vadim, uno de sus maridos, marido posteriormente de la mentada Fonda. Todo este material, en el que destaca por su mensaje moral un célebre film mediocre de Lelouch, *Un homme et une femme,* resulta hoy día de un recato inconcebible, pero ya preparaba y anunciaba la inversión de valores del 68. Fue en Francia sobre todo –y algo en España también– donde Buñuel pudo dar ya rienda suelta a su mal gusto.

El mal gusto en arte nunca fue gratuito. Hasta la revelación del universo de los campos de exterminio por obra de los servicios de propaganda de los Aliados y hasta el holocausto de

Hiroshima y Nagasaki, el artista y el intelectual de Occidente habían jugado de manera harto irresponsable con el crimen, el castigo y la tortura. De De Sade a Mirbeau, de Mirbeau a De Quincy, de De Quincy a Huysman, de Huysman a Cansinos Asséns, son incontables los turpiloquios sobre las aberraciones sexuales, las misas negras, el fetichismo, los jardines de suplicios, el crimen entre las bellas artes o el erotismo de la pena de muerte. Todo eso, concentrado, está en *L'âge d'or* hasta el punto de que el propio Buñuel, en 1965, se preguntaba: «¿Cómo es posible escandalizar después de los crímenes en masa de los nazis y de las bombas atómicas sobre el Japón? Creo ahora que el uso del escándalo es negativo. *L'âge d'or*, que en su día fue un film militante que perseguía violar las conciencias tranquilas –y por eso fue escandaloso– es hoy una obra inocua».

En 1933, al subir los nazis al poder y realizar el célebre holocausto de libros, el feroz dibujante Grosz, refugiado en Nueva York, rechazaba y repudiaba sus agresivos grabados de postguerra porque, a su juicio, el implacable cinismo de los artistas y escritores de Weimar había contribuido al auge de los nazis; a la vez que les daba la razón a éstos por quemar aquellos libros, sobre todo los propios. En 1939, Agustín de Foxá, al descubrir el inframundo de las chekas catalanas, rastreaba los refinamientos de sus instrumentos y sus métodos de tortura en las formas y los contenidos de las estéticas de vanguardia. ¿Cómo es que Buñuel no se enteró,

en el Madrid de 1936, hasta qué punto las chekas se inspiraban, acaso subconscientemente, en las salvajadas y las atrocidades de *L'âge d'or*? Es curioso que muchas de esas atrocidades y salvajadas se hayan después achacado al «fascismo» en exclusiva, como si el «fascismo» las hubiera inventado; como si el encanallamiento que suponen y persiguen se redujera a los campos nazis y nuestras sociedades modernas, tanto la del *Gulag* como la del SIDA, estuvieran limpias de pecado.

El mal gusto fue el denominador común del surrealismo, es decir, del arte entendido como provocación. Del arte como provocación, que era al fin y al cabo un arte para minorías, hemos pasado al arte como encanallamiento, que es un arte para masas, y esas masas, si prefieren encanallarse, tienen a su disposición, en esta sociedad de consumo, otros medios más satisfactorios y sofisticados que el cine. El tipo de cine que ahora se produce es un cine que sólo gusta verlo a solas, o en pareja o en comuna; de ahí el auge del video y el abandono progresivo de las salas de proyección. Hay mucha gente que no quiere ser vista viendo determinadas películas y ya es sintomático que una película de éstas, extranjera, se estrenara en Madrid en una «sala de masajes».

Yo no puedo aludir al mal gusto de Buñuel sin rendir al mismo tiempo el obligado homenaje a su talento. En sus peores momentos es infinitamente superior a Bardem, Saura y demás imitadores, y en los mejores puede hombrearse,

en México, con el Indio Fernández, y en España, con su paisano Florián Rey. Por otra parte, un hombre, un artista como él que amaba desenfrenadamente la libertad y al que le importaba un bledo la política, tiene a la fuerza que resultar simpático, máxime cuando en horas graves demostró que era capaz de portarse como una persona decente. El director de cine José Luis Sáenz de Heredia, colaborador suyo en la versión española de *Don Quintín el Amargao* y autor más tarde de un inolvidable *Don Juan* con la actriz francesa Anbella, ha contado como Luis Buñuel y el comunista Luis Olleros le salvaron la vida en el siniestro Madrid de las chekas. Ya dije cómo disfruté con su cine comercial mexicano; tengo que añadir y destacar *La joven*, rara e interesante cinta hablada en inglés y ambientada en los cayos de Florida o en el delta del Misisipí. Creo recordar que *La vía láctea* no me desagradó, y *Un perro andaluz* quedará por siempre como uno de los mejores ejemplos de lo que llamo cine puro, de cine por el cine.

Hay otra faceta de Buñuel que aquí me interesa especialmente y es la de adaptador de novelas. En esta actividad es posible compararlo con otro gran realizador, Jean Renoir, pues ambos adaptaron al cine la misma novela: *Le journal d'une femme de chambre*. La película de Renoir se sigue viendo con agrado; la de Buñuel sólo puede gustarle a un sadomasoquista. No llegué a ver *Ese oscuro objeto del deseo*, adaptación de *La femme et le pantin*, piedra de toque para cineastas sadomasoquistas, con la que Josef von

Sternberg perpetró una memorable españolada, pero sí que he visto, aunque sin molestarme en leer la novela de Joseph Kessel, *Belle de jour*, con una de las actrices más insulsas del momento, Catherine Deneuve, a cuya altura estuvo la película. En cambio he visto y leído sus dos adaptaciones de Galdós, *Nazarín* y *Tristana*, y creo, contra la opinión general de la crítica, que en *Nazarín* Buñuel está por debajo de la novela de Galdós y que en *Tristana* en cambio, donde no faltan fetichismos y sordideces que recuerdan a *Viridiana*, está por encima de la obra adaptada.

Si el cine, la técnica del cine, puede hacer mucho bien a la novela en el sentido de agilizarla –y esto se ve muy bien en Graham Greene, novelista cinematográfico cien por cien–, la literatura puede hacerle al cine un daño irreparable. Un caso señalado es el de Charlot, cuyas películas habladas son monumentos de cursilería de la que sólo se salva alguna escena de *Monsieur Verdoux*, porque el único acierto de *El gran dictador* es el parecido físico de Chaplin con Hitler, recurso facilón de una película facilona. ¿Tenía razón Buñuel cuando, aún en tiempos del cine mudo, le decía a Dalí que «Charlot ya no hace reír más que a los intelectuales»? Creo que Buñuel se equivocaba, pues Charlot, el Charlot mudo, no sólo hacía reír a los intelectuales, sino a todos los públicos, y aun hoy los sigue haciendo reír. Más cerca de la verdad andaba Dalí al replicarle, en *L'amic dels arts*, 1929, que «el bo de Charlot fou el seu *mecanisme* primitiu i no el trascendentalisme per a ùs dels ar-

tistes». ¡Bendito mecanismo primitivo! ¡Bendito Charlot!

La literatura es tan mala para el cine como para la poesía, si el cine se entiende, como lo entiendo yo, como medio de expresión poética. Salvo contadas excepciones, sólo las novelas mediocres ganan al ser llevadas al cine, ya que éste tiene que reducirlas y podarlas, en una palabra, traducirlas, y traducirlas en imágenes. Los novelistas de la llamada «generación perdida» tuvieron con el cine una estrecha relación. Faulkner y Scott Fitzgerald se ganaron el *whisky* como guionistas y acabaron asqueados de Hollywood. Las adaptaciones de Faulkner –*Santuario, El largo y cálido verano, El ruido y la furia*– pasaron sin pena ni gloria. A Fitzgerald le adaptaron en tiempos relativamente recientes *El gran Gatsby* o *The last tycoon*, o las dos; lo que fuere, lo vi y poca huella debió de dejar en mí, mientras que esas obras literarias, sobre todo la primera –la segunda quedó inacabada– las tengo muy vivas en la memoria y en la imaginación. La segunda parece una biografía anticipada de Howard Hughes, del mismo modo que la historia de Margo Dowling en *El gran dinero* de Dos Passos, otra novela con voluntad de cine, en los noticiarios sobre todo que inserta bajo el epígrafe *The camera eye*, preanuncia la biografía de Marylin Monroe. En Hemingway hubo de todo. *Tener o no tener*, novela de contrabandistas pasó a ser, con intervención de Faulkner en el guión, una película de propaganda bélica.

De *Adiós a las armas* sobrevive la versión antigua, en blanco y negro, con Gary Cooper y Helen Hayes; la «moderna» se hizo en tecnicolor y con Rock Hudson, dos buenas recomendaciones. A pesar de estar filmada en tecnicolor, *Las nieves del Kilimandjaro*, novela corta en su origen, se conserva mucho mejor que *Fiesta*, novela larga, tan mal hecha en cine que hoy vale si acaso como documental, no de la Pamplona de los años 20, de la Pamplona de la novela, sino de la Pamplona de la película, que es la de los años 50: las autoridades que presiden la procesión de San Fermín lucen la sahariana blanca de las jerarquías del Movimiento. Mención aparte merece *The killers*, relato breve del mejor Hemingway –que es el que anuda un diálogo de sobreentendidos y se abstiene de darnos un desenlace–, que los guionistas se ocuparon de desarrollar por su cuenta y riesgo en una excelente película de *gangsters*.

En Alemania uno de los escritores más afortunados en cuestión de adaptaciones tal vez haya sido Heinrich Mann. *El ángel azul* es una de las grandes películas de la historia del cine, y después de la guerra se filmó *Der Untertan* en la Alemania oriental con un buen resultado, a mi juicio. Esta película, que era una sátira de la burguesía guillermina, hacía juego con otra película, filmada por los mismos años en la Alemania occidental y titulada *Wir Wunderkinder*, en la que se satirizaba a la nueva burguesía industrial de la inmediata postguerra, del milagro económico. Es notable que, en cambio, escritores de

más fuste que Mann, como su hermano Thomas, de quien se adaptó *Buddenbrooks* en la Alemania Federal, o Theodor Storm, con *Immensee*, agfacolor de la UFA, queden en el cine más difuminados. Uno de los mejores homenajes del cine alemán a la narrativa fue *Las maravillosas aventuras del barón de Münchhausen*, una de las pocas muestras de la importante filmografía nazi a las que hoy está permitido el acceso a la afición.

Son las novelas cortas las que mejor se ajustan a la duración de una cinta normal. El mejor ejemplo siempre será *Madame de...*, novelita perfecta de Louise de Vilmorin de la que Max Ophüls hizo una película perfecta. De una novelita de Indro Montanelli, decorosa tentativa literaria de una gran pluma del periodismo, le salió a Rossellini su mejor película, una gran película por cierto, *El general Della Ròvere*. Digo «le salió a Rossellini» porque la flauta le sonó por casualidad. Buen documentalista durante la guerra con *La nave bianca* influida por la técnica de Eisenstein y *Un pilota ritorna* con guión de Vittorio Mussolini, hizo tras la liberación *Roma, città aperta*, medio película de argumento, medio documental en la que cometió además la torpeza de eliminar a la *vedette* –Anna Magnani– a la mediación de la cinta. Esta película y *Paisà*, variación sobre el mismo tema, lo catapultaron a la cresta de la ola del neorrealismo y le granjearon la admiración rendida de Ingrid Bergman, cuyo talento desperdició en unas películas tan insoportables como las que con el tiempo perpetra-

ría Antonioni, otro prestigio injustificado. Pues bien, *El general Della Ròvere*, su obra maestra *malgré lui*, no le gustó a él ni le gustó a Montanelli, pero le gustó a De Sica, que entendía de cine mil veces más que los otros dos.

Mi única aproximación a este campo fue con una novela titulada *La linterna mágica* que mi editor milanés le propuso al cineasta Lattuada. Lattuada la rechazó indignado alegando que estaba «fuera del tiempo histórico», o sea, fuera de las ideologías dominantes, pero no tuvo empacho en utilizar un *gag* de esa novela en otra película suya, *¡Oh Serafina!*, adaptación de una novela de Giuseppe Berto, autor también del libro que dio origen a *Anónimo veneciano*. Como puede verse, mi pasión por el cine es la historia de un amor no correspondido.

Este percance con Lattuada lo menciono más que nada porque es la viva prueba de que todo tipo de sociedad, incluso la más libertaria, tiene sus tabúes y ejerce su censura. Esta censura, la de los llamados «sistemas de libertades» o democracias liberales, es la que yo llamo censura oficiosa; es una censura hipócrita que se ampara en la ley de la oferta y la demanda unas veces y otras esgrime la ley del silencio. Me explico. Hoy hay libros que no se publican o asuntos que no se filman porque, según los editores o los productores, no existe el público lector o espectador adecuado y el producto corre el riesgo de no venderse; luego, si por un milagro uno de esos libros o esas películas se hace realidad, el elocuente silencio de la crítica y de los medios

de manipulación de masas se encarga de dar la razón a los editores o productores recelosos. Y yo sospecho que en muchos casos, al editor o al productor le importa bastante menos el público que los poderes públicos, con los que nunca trae cuenta indisponerse. Este tipo de censura no siempre ha sido hipócrita. Varias veces he aludido a la *Hays Office* de Estados Unidos, creada en los años 30 y sustituida por la *Breen Office* en 1945. Esa censura no la ejercía el Poder político, sino la propia industria en consonancia con él por supuesto y no sólo no era una censura hipócrita, sino que estaba perfectamente codificada: el *Motion Picture Production Code.* En su virtud tuvo Walt Disney que transformar a su Lobo Feroz para que pareciera menos judío. Tampoco es hipócrita la Censura con mayúscula, la Censura oficial, la que ejerce directamente el Poder político, como fue el caso en la Alemania nazi y lo es en la Rusia soviética y países de su obediencia, por aludir a sistemas totalitarios, o bien en sistemas simplemente autoritarios como fueron la Italia fascista y nuestro «régimen anterior». Aquí, en todos estos casos, el Estado fija las reglas del juego y el que las infringe sabe siempre a qué atenerse. En estos casos se ve venir al toro y muchas veces –en España al menos lo hicimos mucho– hasta se le puede torear. La censura oficiosa, o sea, la de los «sistemas de libertades», la de los «Estados de derechos», que no de Derecho, pone en práctica el ardid diabólico de hacer creer que no existe. Como no existe, no es posible combatirla ni esquivarla.

Como quiera que la mayor parte de mi obra literaria vio la luz bajo el «régimen anterior», es de la Censura oficial de la que mejor puedo hablar. De la otra, de la actual, de la oficiosa, ya he dicho bastante por el momento. Aunque al censor las mejores se le van, es un error pensar que todos los censores sean estúpidos. Cuando se piensa que en la Francia de Vichy la censura de cine estuvo en manos de Paul Morand o, entre nosotros, la de libros en manos de Cela, Torrente Ballester, Martín de Riquer o Gonzalo Sobejano, no puede decirse que el censor no sepa alguna que otra vez lo que se trae entre manos. Es curioso que estos personajes, cuya evolución ha sido notoria, sólo ejercieran de censores en las etapas más duras y con más pretensiones totalitarias del autoritario «régimen anterior». Con el tiempo, y según el régimen se reblandecía, fueron pasando esas funciones de los literatos a los burócratas, y los burócratas, por mucho celo que pongan, están incapacitados para captar lo que la gente del oficio caza al vuelo. El hecho es que estos censores bien poco podrían a la larga y a la corta frente a una contracensura oficiosa que, a través de revistas como *Ínsula* al principio, como *Triunfo* y *Cuadernos para el diálogo* más adelante, de editoriales como Seix y Barral y de premios internacionales como el de Formentor, por no hablar de otros apoyos externos, impuso unos criterios y unos nombres que justifican de todo punto la grisácea uniformidad que a esa época se le atribuye. Una obra muy influyente fue, por ejemplo, el exhaustivo estudio

del ex poeta social Eugenio de Nora, que reducía a la novela realista o testimonial toda la narrativa de nuestra postguerra, mientras, entre otras cosas, descalificaba por «escapista» nada menos que a Ramón Gómez de la Serna, un escritor por cierto muy cinematográfico, tanto que, mucho antes, Bergamín había dicho de él que escribía mal como Charlot andaba mal.

Si lo que se pretende es demostrar la tesis del «páramo cultural», es justo que se conceda a López Pacheco, a López Salinas, a Goytisolo, a Fernández Santos, a Hortelano, a la Matute, a Aldecoa, a Ferlosio, a Ferres y a tantos y tantos, la importancia y la beligerancia que se niegan a Sánchez Mazas, a Foxá, a Fernández Flórez, a Cunqueiro, a los Villalonga y a otros que se me escapan ahora, que no se sabe muy bien en qué país o en qué siglo han escrito o publicado. Menciono aparte a Rafael García Serrano, escritor realista, maestro del estilo directo y escueto, cuya ideología le veda el figurar en la orla del realismo socialista. Toda esta historia es, sin embargo, más compleja de lo que parece a simple vista. García Pavón y Aldecoa rechazaron en la editorial Taurus una novelita mía, *La operación Marabú*, porque, aun admitiendo que estaba escrita con ironía, no reflejaba la realidad española del momento; esa realidad la reflejaba mucho mejor –y lo digo sin ironía– una colección de cuentos de fútbol de García Serrano que sus amigos Aldecoa y García Pavón publicaron en seguida. Y conste que yo por aquel entonces era algo rojillo, cosa que García Serrano, dicho

sea en su honor, nunca fue. Lo que pasa es que en esa época, por rojo que se fuera de ideas, había que ser gris de estilo, y así se explica la «estética del páramo», por llamarla de algún modo. Esa «estética del páramo» explica que Ferlosio se llevara el premio Nadal con *El Jarama* –título emblemático en la épica de la derrota republicana–, mientras ante él mordían el polvo nada menos que Vicente Risco con *La puerta de paja* y Lorenzo Villalonga con la versión castellana de *Bearn*. Si la crítica dominante, hoy sobre todo, no pretendiera demostrar que la narrativa española fue consecuencia de la Censura oficial, habría reconocido hace tiempo que las grandes obras narrativas de la época fueron, además de *La puerta de paja* y de *Bearn*, *Miss Giacomini*, *El bosque animado*, *La vida nueva de Pedrito de Andía*, *Hans y los insectos*, *Las crónicas del sochantre*, etc., etc., por no hablar, para los que prefieran el realismo a palo seco, de la ingente obra del vasco Zunzunegui. También habría esa crítica tratado con menos reticencias *La colmena* de Cela mientras ponía por las nubes –y aquí entono el *mea culpa*– *Tiempo de silencio* de Martín Santos. *Tiempo de silencio* tuvo el mérito de ser para la novela social lo que el *Quijote* fue para la novela de caballería, y es lógico que resalte contra un fondo de mediocridad una obra escrita con exigencia de estilo, con intención crítica no sólo social sino literaria y con cierto sentido del humor. Obra de coyuntura, habría que ver hasta qué punto ha resistido el paso del tiempo; está demasiado vinculada dialécticamente al género

que parodiaba e intentaba renovar. *La colmena*, escrita de espaldas a toda aquella «estética del páramo», es un libro que se sigue leyendo con gusto y con regocijo y que da una idea de la sórdida realidad madrileña más convincente que la que pretende dar aquel sucedáneo del periodismo amarillo que fue la novela social. El que *La colmena* tuviera que publicarse por vez primera en Hispanoamérica es uno de los cargos más duros que cabe hacer a los censores de la época, y no deja de ser chocante que esos mismos censores dejaran pasar *Lola, espejo oscuro*, novela más bien libertina de Darío Fernández Flórez, por no hablar de todo el alud de novelas sociales que vino después y que esos censores, u otros, no supieron o no pudieron atajar.

La novela social no era, contra lo que se dice, hija de la Censura de prensa ni de la triste realidad de nuestra postguerra, realidad por cierto que España arrastraba desde muchísimo antes de la guerra, que hizo inevitable esta guerra y de la que por fin salió España gracias al «régimen anterior». Esa novela venía en primer lugar de un realismo social con vetas políticas rebrotado en las postrimerías de la Monarquía y que se prolongó hasta la República, cuando al parecer había algo más de libertad de prensa que bajo el «franquismo» y no era imprescindible recurrir a la novela o a la poesía para decir lo que era posible decir en un periódico. Max Aub, Sender, Díaz Fernández, Arconada, Arderíus, Carranque de Ríos son los continuadores de este género con obras que no rayan ciertamente a gran al-

gura, aunque algún crítico, como José Carlos Mainer, tenga la ocurrencia de poner a alguno de ellos –a Carranque de Ríos– por encima de su maestro Baroja.

La novela social, realista o política, tanto la de anteguerra como la de trasguerra, ni siquiera sirve como documento histórico; si algo documenta, es la mediocridad de sus autores, y si queremos buscar reflejos de la auténtica sordidez de la época, tenemos que acudir al talento de un Cela en *La colmena* y en *La familia de Pascual Duarte* o de una Laforet en *Nada*. Naciones con una tradición de miseria menos secular que la nuestra, compartían con nosotros las penurias de trasguerra, bien que mitigadas por el Plan Marshall, pero ni el Plan Marshall libró a Italia del realismo de los Patrolini, los Vittorini, los Pasolini y los Moravia, ni la pírrica victoria del 45 a Inglaterra del laborismo, del teatro de los *angry young men* y de la narrativa obrera de un Sillitoe, un Waterhouse, un Braine o un Storey.

El fracaso de nuestro realismo suburbano, como lo llamé en un antiguo trabajo sobre Martín-Santos, fue el de su doble juego, el de despacharse por social cuando en el fondo era político y ajustar su visión de la realidad a unas consignas ideológicas. En el primer Cela y en la primera Laforet, en cambio, el realismo era social a cuerpo limpio, con todo el tremendismo y todo el existencialismo que se quiera, y de ahí que sus obras no suenen a hueco. Pero hay otra tara más en ese «realismo suburbano» que viene a sumarse a su visión plana y monocroma de la rea-

lidad, y es la ausencia total de sentido del humor. Incluso en autores de cierto relieve en su visión y de un prodigioso dominio del lenguaje como Ferlosio o Aldecoa, el humor brilla por su ausencia, y es el humor, el buen humor, una de las más firmes garantías de perduración de una obra literaria. El haber utilizado el humor como conservante es una de las razones de la vigencia del Cela de entonces y de la superioridad de Martín-Santos sobre los contemporáneos de su cuerda.

A Martín-Santos le han hecho el flaco servicio de adaptarle para el cine *Tiempo de silencio*; las arrugas que pueda tener la novela, el celuloide tiene por fuerza que ampliárselas. Parece ser que la adaptación de *Bearn* fue un fracaso, cosa nada sorprendente pues ya es de sobra sabido lo que cabe esperar del talento del adaptador. Poco puedo decir de las adaptaciones de *La colmena* de Cela y nada de la de *Los santos inocentes* de Delibes, pero por lo que he leído y oído, el cine le ha conferido cierto relieve tremendista a este escritor que tan bien sabe pegarse al terreno. Pegarse al terreno, fundirse con el paisaje y observar la dirección en que sopla el viento son cualidades elementales de todo cazador que se precie, y Delibes lo es hasta el punto de que, sin dejar nunca de ser quien es, hace en cada momento lo que en ese momento es más oportuno. Por eso nunca da un paso en falso.

De Cela en cambio preferiría no tener que hablar, porque el Cela anterior al *San Camilo, 1936* es una figura incomparable de nuestras le-

tras, el gran virtuoso del diálogo, la litote y el eufemismo, caricato caradura, inventor de nombres y apodos que hacen superflua toda descripción y que a veces funde en su estilo lo esperpéntico de Valle-Inclán con lo humilde y errante de Baroja. El Cela senador digital del Reino tuvo además el acierto de poner los símbolos y las instituciones del régimen actual en el lugar que le corresponden al sustituir el gualda de la antigua bandera nacional por el amarillo de la constitucional, color éste que caracteriza a cierta prensa y a ciertos sindicatos, en algunos países a la cobardía, en otros a la cornudez, y en el nuestro a la envidia. Otro acierto suyo fue su contribución a la oratoria parlamentaria por el único orificio de su cuerpo por el que no suelta tacos. El único precedente de esta función cívica es, que yo sepa, el de D'Annunzio cuando desde una avioneta lanzó un orinal sobre el palacio de Montecitorio, sede del Parlamento italiano.

A mí me duele tener que contrapesar esos méritos con pecados tales como *Mazurca para dos muertos*, obra a la que no tengo más remedio que referirme por tratarse de una versión incalificable de una de las obras más líricas, más limpias y más bellas de nuestra literatura contemporánea, que es *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez. Ambas obras tratan de lo mismo: de unas pobres gentes que sobreviven semienterradas en el sotobosque de la fraga gallega y que arrastran sus fantasías y sus penalidades por las corredoiras umbrías de una tierra áspera de miserias y brumosa de misterios. Ha-

blaba Pascal de la sutil distancia que separa a la bestia del ángel y es una pena que Cela haya visto únicamente lo bestial de unos seres en los que su paisano vio mucho de angélico. De Fernández Flórez se llevó al cine, en los años 40, *La casa de la lluvia*, que vi de niño y dejó en mí una impresión que muchos años después confirmaría la lectura de la novelita original, en la que una inquietante historia de hipnotismo y amor envuelve y arrebata a un hidalgo de gotera entre las goteras de su pazo. A Fernández Flórez se le llevó mucho al cine y recientemente se le ha vuelto a llevar, nada menos que con *El bosque animado*. A lo mejor me animo y voy a verlo, porque aún conservo el buen sabor de boca del mundo rural tal como lo presenta Ermanno Olmi en *El árbol de los zuecos*, una de las pocas películas modernas que reconcilian con el género humano y con la cinematografía.

«Viñamarina», abril de 1988

# EL LIBRO Y LA ECONOMÍA



Cierto escritor argentino contrajo matrimonio con brasileña rica y hubo de ganarse la vida en la patria de su mujer. Aprovechando las buenas relaciones sociales de ésta, se hacía invitar a cenas de gala a cambio de contar a los comensales el último libro que hubiese leído. De este modo los comensales, personas todas de la buena sociedad carioca se ponían al día de las novedades literarias de Ultramar y podían luego disertar con conocimiento de causa sobre unos libros que no se habían tomado la molestia de leer, pero que a lo mejor habían tenido la precaución de comprar.

No sería mala cosa que esa costumbre brasileña llegara a nuestras playas y se propagara por nuestra Península, ya que así muchos escritores, entre los que desde luego me cuento, podríamos

vivir de la literatura. El libro es algo de lo que todo el mundo habla pero que sólo unos cuantos han leído, y si bien los pocos que leemos, leemos por todos los demás, no es la lectura ciertamente la piedra angular de la industria librera, aunque sólo sea por todo lo que se lee de gorra. Lo que importa del libro no es, pues, que se lea, sino que se compre. Para eso precisamente están las ferias del libro. La razón de ser de una feria es la compra-venta y el trueque, cosas de las que entienden más los libreros que los escritores, poco dotados en general para lo económico. No es, pues, el escritor casi nunca la estrella de la feria, sino el librero, en su doble acepción de editor y vendedor de libros. El que el escritor no sea la estrella de la feria es lógico, dado que la feria tiene, ante todo y sobre todo, carácter mercantil; lo malo es que tampoco lo es fuera de la feria, donde la estrella sigue siendo el librero, en su acepción de editor. Es el editor el único que brilla con luz propia en el universo del libro y el escritor a lo más que puede aspirar es a satélite de ese planeta. Y eso es así porque vivimos en una época que está puesta bajo el signo de lo económico.

Uno de los oráculos de la presente coyuntura, Regino Debray, ha escrito recientemente que, en la jerarquía de las cosas serias, liberalismo y marxismo han coincidido durante un siglo en que la economía ocupa el primer puesto, por encima de la política, la cual está a su vez por encima de la cultura. Hace catorce años, en el pregón de la Feria del Libro de 1976, aún ha-

blaba yo, como hoy Regino Debray, de los dos grandes materialismos que se disputaban el mundo. Hoy sólo queda uno, el de mejor calidad, y ese uno, disfrácese de lo que se disfrace, sigue manteniendo a la cultura por debajo de la política y de la economía.

El libro incluso suele ser objeto, por no decir víctima, de una «política del libro», política que casi siempre se supedita a una economía del libro. En virtud de las leyes misteriosas de esa economía y esa política, resulta que en España se editan muchos más títulos al año que en otros países donde el hábito de lectura está algo más difundido que en el nuestro. Dicho de otro modo, si se editan tantos libros que con toda seguridad muy poca gente lee, quiere decir que hay un público que los compra. Lo que cuenta, pues, no es la lectura, sino la compra-venta, de suerte que cabe decir que la industria del libro es una feria permanente, pues a la feria no se viene a leer, sino a comprar, a vender y a trocar.

En esta óptica ferial el libro no es más que un artículo de consumo que requiere una promoción adecuada. Sólo esa promoción hace al libro digno de que alguien lo compre. En general, la gente que obedece a pies juntillas las sugestiones de las campañas de promoción, no es gente que suela leer mucho. Alguna vez he escrito que uno de los editores que más libros venden en España debe su éxito a que el público que se trabaja no es el de los españoles que leen, que sabe muy minoritarios, sino el de los españoles que no leen, que son la inmensa mayoría.

Esa inmensa mayoría, que es la que hace vivir a los editores y a algún que otro escritor afortunado, no compra los libros para leerlos, sino para regalarlos o, en el mejor de los casos, para exhibirlos. Estas personas son las que le dicen al escritor que acaba de publicar un libro con el que piensa en su ingenuidad que va a salir de pobre: «Hombre, a ver si me regalas ese libro que dicen que has publicado», que es algo así como si el escritor se presentara en la carnicería y le dijera al carnicero: «Hombre, a ver si me regala usted ese solomillo que tiene hoy en el escaparate». Una de esas personas amigas, después de pedirme que le regalara mi último libro, me preguntaba con toda la inocencia del mundo que si me parecía que quedaría bien con alguien con quien tenía compromiso regalándole *El péndulo de Foucault*.

Desgraciadamente, es en este tipo de personas en el que piensan los editores cuando se deciden a publicar un original. Al editor le trae sin cuidado lo que el escritor diga o quiera decir; lo que le importa es lo que el público quiera leer. Los gustos del público, condicionados por los medios de manipulación de masas, condicionan a su vez todo o casi todo lo que se publica y gran parte de lo que se escribe. A mí ha llegado a decirme un amigo editor y poeta: «Esto que me das está muy bien, pero por desgracia el público que lo pueda leer no existe».

Si un editor, que además es poeta, habla así, ya sabe el escritor que si quiere publicar tiene, como diría Lope de Vega, que hablar en necio

para darle gusto al vulgo. Nunca como ahora estuvo la industria editorial tan supeditada a la política y a la economía. No voy a decir que en otros tiempos no lo haya estado también, pero es que entonces había un pluralismo que hoy brilla por su ausencia. Me explico. En los tiempos de que hablo había ciertas editoriales, como Destino y Seix y Barral, que otorgaban unos premios muy prestigiosos, internacional alguno, como el «Formentor», con el que fue galardonado por cierto el actual Ministro de Cultura*. Al mismo tiempo había otros premios como el «Planeta», el «Ciudad de Barcelona», y, sobre todo, los Nacionales de Literatura, otorgados en virtud de criterios muy distintos. Además estaban los premios de la Crítica, y era más fácil que recayera uno de éstos en un autor que ya tuviera el «Nadal» o el «Biblioteca Breve» que en otro que tuviera el «Francisco Franco» o el «José Antonio Primo de Rivera». Hoy no es así: más de un ingenio meritorio ha llegado a alzarse el mismo año con el Premio de la Crítica y con el Nacional de Literatura, entre otras cosas porque el jurado suele ser el mismo para los dos. La distinción entre la cultura oficial y la oficiosa, tan patente en el antiguo régimen, se ha borrado en estos tiempos de concordia y de consenso; ambas coinciden y se confunden, pues comulgan en los mismos valores convenidos. Esos valores, o esos prejuicios, son los de ese público consumidor en el que piensan los editores a la hora de

* Jorge Semprum

contratar un original. Muchas veces el original es lo de menos, pues a él se sobrepone la imagen que tenga el autor, su imagen pública, y esa imagen a muchos se la da, como quería McLuhan, el medio al que esté vinculado. Los editores dividen a los autores en dos categorías: autores que venden y autores que no venden. Vender queremos todos, pero sólo lo consiguen los más listos que, como los cazadores, saben pegarse al terreno, mimetizarse con la naturaleza, observar la dirección del viento, leer las huellas y acechar con paciencia que les entre el venado. Para vender hay además que reunir unos requisitos, exhibir unos méritos y ejecutar unos ritos, pero lo importante es que los hombres de cultura hayamos aceptado la primacía de lo económico hasta el punto de familiarizarnos con la conjugación de ese verbo tan mercantil. En esta época de imperio de la imagen, a un hombre se le valora, no por lo que es ni por lo que hace, ni siquiera, si se me apura, por lo que posee, sino por la habilidad que tenga para «venderse», como si fuera un electrodoméstico o una meretriz. Al escritor le pasa lo mismo, y la lección es bien sencilla: Sólo vende el que se vende.

Para venderse hay, repito, que tener buena imagen. No es posible tener buena imagen cuando se le dice al público lo que el público no quiere oir. Decía don Ramón Carande que al pueblo español hay dos cosas que no le gustan: que lo eduquen y que lo hagan trabajar, y eso es algo que no debe perder de vista todo escritor

que quiera vender y esté para ello dispuesto a venderse.

Aun en épocas tan conformistas como la nuestra hay excéntricos a los que les importa un bledo la imagen y que no están dispuestos a venderse para vender. No es fácil reconocerlos en el río revuelto de la industria cultural; una cosa es segura, y es que en ninguno de ellos han visto negocio las potencias económicas o políticas que conceden premios millonarios. Aseguro que vale la pena acercarse a sus libros.

No digo nombres, porque no quiero hacerle la propaganda a nadie y menos que nadie, a mí mismo. Lo único que diré, y con esto termino, es que el día en que el público lector huya como de la peste de los libros más premiados, habrá empezado a poner a la cultura por encima de la política y de la economía.

«Viñamarina», abril de 1990, Jueves Santo

# LA RECTA Y LA CIRCUNFERENCIA



En *El misterio Picasso,* aquella película que le hizo Clouzot, decía el malagueño de Vallauris: «Un cuadro era una suma de adicciones; en mí, es una suma de destrucciones». Un artista capaz de describir así su propio arte tenía que conocer muy bien los signos de los tiempos, de unos tiempos, los nuestros, puestos bajo el signo de la destrucción. La importancia de Picasso tal vez se deba, entre otras muchas cosas, al conocimiento de esos signos, por el que su obra es fiel imagen de una época de barbarie. No sería Picasso, como lo es, cronista plástico de la barbarie, si no hubiera pasado del cubismo. No es ni mucho menos el cubismo una mera técnica destructora, como he creído alguna vez; el cubismo

es una reducción de la realidad a la geometría, una revelación de las formas geométricas de la realidad, una reconstrucción de la realidad *sub especie geometriae*. El cubismo es, por definición, un constructivismo, un arte constructor. Pero es que además, gracias al cubismo, las artes plásticas, que siempre habían sido estáticas, quieren hacerse dinámicas. Los años del cubismo, que son los primeros de este siglo XX, transcurren bajo la triple revelación de la física cuántica, del cinematógrafo y de la aviación. La física cuántica nos explica que las ondas que creíamos fluidas y continuas están integradas por partículas discontinuas, por líneas de puntos por así decir, y el cine es la fotografía en movimiento. Así lo entiende Marcel Duchamp en su célebre *Desnudo bajando una escalera*, clave de la técnica cinematográfica de los dibujos animados. Duchamp fija en un cuadro el movimiento que Walt Disney desarrollaría en muchos metros de película. En cuanto a la aviación, oigamos lo que dice Paul Morand:

> El avión modifica además nuestra estética: desde lo alto del aire, los campos se construyen en marquetería y los techos devuelven a los tapices y a los pavimentos un valor artístico perdido desde hace siglos: el paisaje vuelve a ser geométrico.

Por su parte, Ramón Gómez de la Serna, recuerda que, según Gertrude Stein, Picasso «parece haber pintado la tierra desde un avión», y

en su prólogo a *Ismos*, habla de la nueva literatura como podría hablar de cine un cineasta:

> El misterio de que una cosa literaria resulte es que estén bien hallados los ángulos... Todo estriba en saber apreciar qué ángulo es el interesante... Hay que enfocar las cosas en ángulo, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y ¡de ninguna manera! en panorama.

Es en Juan Gris donde se da el cubismo en su estado puro. Y Juan Gris declara: «El mundo de donde extraigo los elementos de la realidad no es visual, sino imaginativo», y Gómez de la Serna dice de los cubistas que «huyen de la naturaleza como de un gran hospital, como si todo en ella fuese tumefacto...» y que «el arte debe "crear" no "imitar"». Pero Ramón afirma aun más cuando dice: «La vista deforma la visión. Así, parados en el nacimiento de dos raíles, los vemos converger en el horizonte cuando no de dejan de ser paralelos».

A diferencia del impresionismo, que se deja deslumbrar por las apariencias y engañar por la vista, el cubismo no se fía más que de las leyes de la geometría. El cubismo surge contra el impresionismo en los años de la guerra europea y opone al objeto la idea del objeto, a la vista la visión, a la luz la línea. Es tal su precisión que se le atribuye una filiación germánica en una Francia en que ser impresionista es ser patriota. «Los enemigos viles de lo nuevo –escribe Ramón– inventan que (el cubismo) es una cosa *boche*, es

decir, inspirada por el enemigo, internacionalista, judía». A su vez, el Kaiser sostenía que el impresionismo francés era pernicioso para el arte alemán.

El cubismo no solo surge contra el impresionismo, sino contra algo más moderno, pero más decadente, que es lo que ha dado en llamarse indistintamente, *Art Nouveau* en Francia, *Modern Style* en Inglaterra, *Jugendstil* en Alemania y *Sezession* en Austria. Viena es la capital del modernismo estético como París lo había sido el impresionismo, y es contra Viena tanto como contra París contra lo que el cubismo, alemán o no, se moviliza y se levanta. Pero no es preciso ir a Alemania para averiguar cómo se ve el modernismo desde la óptica cubista. Oigamos otra vez a Paul Morand, esta vez en *1900*, esa crónica de la Exposición Universal, canto del cisne de la *Belle époque*:

> Aterrados miramos hoy en torno nuestro lo que queda del *modern style*, es decir, del arte decorativo de 1900: el restaurante Maxim's, la sala retrospectiva del Museo de Artes Decorativas, las bocas de entrada del metro, la tienda del orfebre Téterger, el palacio de la embajada de Francia en Viena. Este decorado es la expresión de una época dotada de grandes medios, –dinero, técnica, materia, mano de obra– pero capaz solamente de un genio pretencioso, delirante, anárquico, de una oscuridad linfática en su busca de lo extraño. Jamás el gusto cayó tan bajo. Venida de Viena, una ola de error rompe sobre Europa, señalando tal vez su crepúsculo. Es un letargo, un síncope. Lo que M. Arsène

Alexandre llama entonces «el encanto profundo de las serpentinas agitadas por el viento», es el estilo pulpo, la cerámica verde y mal cocida, las líneas forzadas y estiradas en ligamentos tentaculares, la materia torturada en vano. Bruno Paul, el austriaco Mucha, traído a París por Sarah, abruman las paredes con sus carteles en los que mujeres verdes mascan azucenas. El español Daniel Vierge, Clairin, Lévy-Dhurmer, ese Leonardo de gorgonzola, imponen el alga, la sirena vidriosa, la piel de pantera. El hijo del director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Pablo Picasso, llega en 1900 a París para pintar asuntos modern-style, *El absenta* o *La Morfinómana*. La calabaza, el calabacín, la raíz de malvavisco, la voluta de humo inspiran un mobiliario ilógico sobre el que se vienen a posar la hortensia, el murciélago, la tuberosa, la pluma de pavo real, invención de artistas presa de la mala pasión del símbolo y del poema. Los muebles se asemejan a esas enfermedades estudiadas por los psicólogos, clínicos de la época. Se cree inspirarse en la naturaleza, –umbelas, conchas, espinas o semillas– y nunca se estuvo tan lejos de ella. Se la ofende con fabricaciones insensatas: cristales en mosaico, pastas de vidrio coloreado, vidrieras translúcidas, esmaltes lactescentes sobre porcelana para lámparas de sepulcro, incrustaciones en caliente en madera o en vidrio, pirograbado, camafeos sobre fondo alimonado sembrado de pedruscos simulando turquesas. En una época de luz y de electricidad, lo que triunfa es el acuario, lo verdusco, lo submarino, lo híbrido, lo venenoso. No se habla mas que de «colaboración con el fuego»; en los hor-

> nos, los colores se funden como los jugos en la mala cocina. ...Las investigaciones de alquimia del color, en 1900, darán aun menos resultados que las de la alquimia del verbo. ...

Nada de sorprendente tiene que el pintor preferido de Paul Morand, que en esos términos repudiaba el modernismo, fuera Juan Gris, y Juan Gris es, repito la quintaesencia del cubismo. Juan Gris fue cubista y nada más que cubista; de él dijo Picasso que era «un pintor que sabe lo que hace» y de su obra dijo Kahnweiler que en ella es «donde el cubismo halló su imagen más pura» y que cada una de sus obras era «un pequeño universo con sus propias leyes». Juan Gris fue un clásico en la medida en que era materialmente «incapaz –él lo decía– de ensuciar un azul o de desmañar una línea». Sus colores –verde botella, verde gris, gris celeste, rosa pálido, rojo cálido, siena, sepia, ladrillo, calabaza –se distribuyen con el mismo rigor de las formas geométricas, y lo mismo pasa con Picasso, con el Picasso que ha dejado atrás sus morfinómanas y sus absentas, y lo mismo pasa con Braque, de los que Gris aprendió a pintar periódicos y a pegar parches sobre el lienzo, a hacer *collage*.

De todos modos, como afirma Gertrude Stein y recuerda Ramón: «El cubismo es una cosa puramente española. El verdadero cubismo es el de Picasso y Juan Gris. Picasso lo crea y Juan Gris le da su caracter de exaltación».

Esta trinidad cubista es, a ojos de buen profano, perfectamente indistinguible. El *Arlequín con guitarra* de Gris parece pintado por la misma mano de *Los tres músicos* de Picasso, y hay naturalezas muertas con periódico plegado que éste y Braque podían haber firmado indistintamente. Pero el cubismo, que para Gris y para Braque lo fue todo, para Picasso no fue más que uno de sus muchos avatares. Tal vez su obra más original y profunda de ese período sea el retrato de Ambroise Vollard, donde, a semejanza de lo que Planck vio en el mundo de la física, rompe él la línea pero respeta la forma. La cabeza de Vollard está a la vez hecha añicos y entera en el interior de un juego de prismas. A partir de ahí, el «destructivista» Picasso se sitúa en las antípodas del constructivista Gris; no ve ya el cubismo como una delimitación geométrica de la realidad, sino como una realidad hecha trizas.

Esa realidad hecha trizas culmina para Picasso en esa «suma de destrucciones» que es el *Guernica*, obra que, dentro de la línea de pensamiento cubista, no imita ni refleja la realidad, sino que la crea o la inventa. Lo único que Picasso tomó del bombardeo de Guernica fue el título de su cartón que, como es sabido, no es más que una reducción cubista del cuadro de Rubens *Los desastres de la guerra*. Si esta obra es una alegoría de la guerra, el *Guernica* es en realidad una caricatura de una alegoría, y lo que en Rubens es alegoría de la guerra en general, en Picasso es alegoría de una guerra en particular,

la española. El cartón lo compuso Picasso por encargo de uno de los bandos de aquella guerra para exhibirlo en la Exposición Universal del 37 en París y apelar con él, como vulgarmente se dice, a la «conciencia de las naciones civilizadas», a ver si con su intervención ponían fin a un conflicto en el que ese bando llevaba irremisiblemente las de perder.

He dicho alguna vez, y refiriéndome precisamente a Paul Morand, un escritor marcado hondamente por el cubismo y tan atento a los *ismos* en general como su amigo y coetáneo Gómez de la Serna, que la Historia imita al Arte. El *Guernica*, más que una alegoría de la guerra, es un augurio de la derrota. Decía Juan Gris: «No es el cuadro X el que llega a coincidir con mi tema, sino el tema X el que llega a coincidir con mi cuadro». Y Picasso, cuando Gertrude Stein se le quejaba de que el retrato que le había hecho no se le parecía, le contestaba: «Con el tiempo se parecerá». Del *Guernica*, que por cierto iba a llamarse *España* en un principio, Picasso pudo muy bien haber dicho lo mismo. El *Guernica* es la alegoría y el augurio de la derrota republicana. ¡Quién sabe si con otra pintura menos destructora la República habría tenido mejor suerte de la que tuvo!

¿Cuál habría sido la evolución de Juan Gris de haber sobrevivido, como Picasso, a su tiempo? Poco antes de morir, él había escrito que «si lo que se llamó cubismo no es sino un aspecto, el cubismo desapareció; si es una estética, se ha incorporado a la pintura». Para Juan

Gris, el cubismo no era «un procedimiento, sino una estética o incluso un estado de espíritu». Un estado de ánimo, diríamos con mayor propiedad. Y ese estado de ánimo, ese estado de espíritu, ¿lo habría aplicado Juan Gris a construir o, como Picasso, a destruir? Juan Gris señaló la forzosa correlación del cubismo «con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo», pero Picasso entiende muy bien que esas manifestaciones se encierran en dos, que son el ocaso de los dioses y el orto de los ídolos. Rotas las Tablas de la Ley, la humanidad se prosterna ante el becerro de oro. ¿Habría Juan Gris hecho lo mismo? La duda es lícita si se observa la trayectoria de otros personajes marcados por el cubismo como Gómez de la Serna, Paul Morand y Charlot.

El arte de Charlot es cubista en el sentido de que consiste, como Dalí vio muy bien, en un «mecanismo primitivo». Su célebre personaje se mueve con una rigidez geométrica de marioneta o muñeco de resorte. Hay un relato de Kleist en el que un profesor de esgrima dice haber aprendido sus movimientos de las posturas naturales que toman los títeres cuando se les aflojan los cordeles que los rigen. Algo de esto hay en Charlot, en los movimientos geométricos de Charlot, encarnación y síntesis de la geometría y el movimiento a que aspira el cubismo. «Muñeco de la calle dotado de gomas súbitas» y «rana galvanizada» le llama Gómez de la Serna, y Morand escribe el 31 de enero de 1917 en su *Journal d'un attaché d'Ambassade*:

> La aparición de Charlie Chaplin (Charlot) es uno de los hechos más importantes de estos últimos años. En esta guerra inmóvil personifica él solo el genio del impulso. Es una psicología que nace, un signo de los tiempos.

Esa nueva psicología, ese genio del impulso de la rana galvanizada, ese mecanismo primitivo, esa geometría de movimientos del cubismo, resisten aún con *Luces de la ciudad* y *Tiempos modernos* a la irrupción del cine sonoro, para desaparecer después, junto con el personaje Charlot, en una inundación de locuacidad, en unos médanos de ternura. Charlot deja atrás el cubismo y el paso lo da en *El gran dictador*, película donde el muñeco de resorte, la farsa, la acrobacia, la pantomima dejan paso al final a la palabrería humanitaria. Y es que Charlot, a diferencia de Picasso, quiere ser constructivo, quiere ser edificante, y por eso sustituye las construcciones elementales y sincopadas de su mudez cubista por los edificantes parlamentos y los trémolos sentimentales de su garrulería ojitierna. Charlot quiere atajar de ese modo el paso a otro tipo de destrucción: la que se cierne sobre el pueblo judío y en la que los destructores acabarían quedando destruidos.

En toda guerra son los vencidos los que han de pagar los platos rotos y, por lo tanto, de las destrucciones de la segunda guerra mundial no hay más remedio que hacer responsable *grosso modo* a Alemania, al pueblo alemán en general y al régimen nacionalsocialista en particular. Este régimen inició su ascenso como todos los regí-

menes antidemocráticos y antiliberales, proclamendo su voluntad de construcción, de construcción de un orden nuevo y de una hegemonía europea, y desde el primer momento condenó como decadentes o destructoras todas las expresiones del arte de vanguardia, todos los *ismos*, a los que puso la etiqueta común de «arte degenerado».

El concepto de la degeneración del arte tiene su origen en el positivismo científico de fines del XIX y su evangelista es Max Nordau, judío austrohúngaro que, en la línea de Lombroso y de Kretschmer, veía en cada artista un biotipo aberrante y en cada obra de arte un fenómeno patológico. Esta postura, reaccionaria en lo estético, no lo fue tanto en lo político, si se piensa que en españa la hicieron suya liberales como don Nicolás Salmerón, Presidente relámpago de una República metralla. Menos liberales, aunque progresistas por definición, eran los soviéticos, que desde un primer momento miraron al arte de vanguardia con el mismo recelo que los nazis.

El realismo socialista fue también la estética constructiva de la construcción del socialismo, y ni siquiera Picasso, que tan excelentes servicios prestó siempre a la construcción esa, se libró de incurrir en sus anatemas. Tal ocurrió con la mala acogida de su caprichoso retrato de Stalin y con los favores concedidos en Francia al pintor Fougeron, favores en los que destacaron personajes tan notorios en el comunismo y fuera de él como Aragon y Eluard. Picasso decía que ha-

bía ido al comunismo como el que va a una fuente, y en esa fuente se encontró con otros sedientos como Alberti, con los que no tenía más remedio que hacer causa común. Alberti le trajo una vez de Italia un pan en forma de sirena con tres tetas, y Picasso le comentó que aquello sí que era «realismo socialista» de verdad. La teratofilia es una de las notas de la deshumanización del arte, y desde ella y desde el arte deshumanizado se explica el desagrado con que Picasso veía y enjuiciaba el humanismo sentimental del Chaplin sonoro, tanto en *El gran dictador* como en *Monsieur Verdoux* o en *Candilejas*, que calificó de «mala literatura».

Ni sentimental ni melodramática es la literatura de Paul Morand que, más que un escritor de vanguardia, fue en unos años decisivos y en Francia lo que en España fue Gómez de la Serna: la vanguardia. Cine, jazz, futurismo, dadaísmo, cubismo, son las líneas de fuerza del trepidante Morand, como lo son del explosivo Gómez de la Serna, autor por cierto del guión del primer proyecto de película de Buñuel y protagonista, o asunto, a su vez de una película del vanguardista Giménez Caballero: *Esencia de verbena*. Una literatura de la velocidad, como es la de Morand, no tiene más remedio que ser la vanguardia y la anticipación. A Morand no le interesa destruir; lo que le interesa es correr, como a Ramón lo que interesa es saltar. Capta Morand el signo de los tiempos tan acertadamente como el Marinetti del bólido y la ametralladora y como el Gómez de la Serna que dice: «Lo nuevo

nace más veloz. Hay que emplear hoy dos imágenes cada cinco segundos de escritura para emplear mañana tres en los mismos cinco segundos». Para Morand el cubismo no es fragmentación, sino dinamismo, liberación de fuerzas, abolición del espacio y las distancias, y esa manera de vivir simultáneamente en varios países que llamamos cosmopolitismo. Ese cosmopolitismo, al que tanto contribuye su pertenencia a la carrera diplomática que, en la Francia de entonces, se denominaba además «la carrera» por autonomasia, proyecta a Morand sobre las vanguardias de otros países, y muy concretamente sobre el futurismo, que fue para Italia lo que el cubismo había sido para Francia. Sin embargo, todo lo que el cubismo tiene de francés, lo tiene el futurismo de cosmopolita, y ello se debe, tanto a los postulados del movimiento cuanto a la personalidad de Marinetti, auténtico empresario de circo. Se ha dicho –lo ha dicho Pontus Hulten en el catálogo de la gran exposición de 1986 sobre el Futurismo en el palacio Grassi de Venecia–, que si el cubismo era individualista y contemplativo, el futurismo era socialpolítico y agresivo, y que uno de los elementos comunes a cubismo y futurismo es el interés por el movimiento, la atracción por la dinámica de la existencia. Marinetti hace prosélitos por doquier: Sá Carneiro, Pessoa y Almada Negreiros en Portugal, Gómez de la Serna en España, por no hablar del cubo–futurismo ruso de Mayakovski y Rodshenko, de la correspondencia vorticista inglesa de Pound, Epstein,

Gaudier-Brzeska, Wyndham Lewis y de la confluencia francesa de los hermanos Duchamp. Marcel Duchamp tiene en común con el cine la teoría futurista de la imagen, y esa teoría emana del estudio fotográfico del movimiento iniciado casi simultáneamente a finales del siglo XIX por Etienne-Jules Marey en París y por Eadweard Muybridge en California, los cuales pasaron largas temporadas en Italia. Ya en el Salón de los Independientes de 1914 se produce la primera fricción de Duchamp con el cubismo y no está claro si su célebre *Desnudo bajando una escalera* llegó o no a colgarse. Lo cierto es que él no se mordió la lengua a la hora de criticar al cubismo y que su manera de entender el arte está mucho más cerca de futuristas como Russolo, que utilizó la misma técnica que Duchamp en su *Síntesis plástica del movimiento de una mujer.* Otro futurista, Boccioni, pintor de muchedumbres en movimiento, se retrata como nuestro Ramón, quintuplicado por un juego de espejos, en un afán de relieve y simultaneidad, y otro aún, Balla, quiere fundir en sus lienzos la luz, el ruido y la velocidad. Bajo el patente influjo de las *Parole in libertà* del Marinetti compuso Morand en homenaje a Ramón aquel poema gráfico en español con los anuncios leídos en la Puerta del Sol. Pero encima de Marinetti está Apollinaire, que es el padre, el papa, del futurismo y el cubismo por igual. Apollinaire proclama ya en 1910 la «derrota del impresionismo»; anuncia «un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, tal como se la contemplaba hasta ahora, lo que la

música es a la literatura pura», y en 1914, pensando seguramente en Duchamp, admite que «este año, el futurismo ha invadido el Salón...» Con Apollinaire está Marinetti tan en deuda como lo puedan estar Picasso y Max Jacob, y *la guerra unica igiene del mondo* tiene su antecedente en aquello de *Ah Dieu, que la guerre est jolie!*

La guerra que exaltan Apollinaire y Marinetti es a primera vista la guerra por la guerra, pero lo cierto es que Marinetti empezó exaltando en sus «palabras en libertad» una guerra concreta, mejor dicho, una causa guerrera, la de los Aliados, enciclopedia de todas las virtudes, contra los Imperios centrales, catálogo de todos los vicios. Para Marinetti y los futuristas, partidarios ardientes del intervencionismo italiano en la guerra, la guerra europea se ajustaba al concepto clásico de *bellum justum*, ese concepto que, pese a su condena por la hipocresía pacifista, sigue vigente y y bien vigente aunque los que lo hacen suyo no sepan latín.

Junto a esa exaltación de la guerra profesa Marinetti su aversión al parlamentarismo. Esta aversión va acompañada –Marinetti lo confunde todo con la velocidad– de una aversión al amor en cuanto sentimiento burgués.

La aversión al amor es una manifestación de la deshumanización del arte que el futurismo comparte con el cubismo: hostilidad al ternurismo y la sensiblería, elementos de la sensibilidad burguesa, como el desnudo, según Marinetti que también lo condena, lo es de su

sensualidad. El cubismo no condena en cambio el desnudo; se limita a geometrizarlo o caricaturizarlo; del parlamentarismo ni se ocupa ni se preocupa. En su condena Marinetti encuentra eco en cambio en los vorticistas Pound y Lewis y en un D'Annunzio que ha descubierto en la aviación el remedio más eficaz contra el decadentismo.

Y a la aviación recurre D'Annunzio para expresar la opinión que le merecen los Parlamentos cuando desde un aeroplano arroja un orinal sobre el palacio de Montecitorio. La Marcha sobre Roma no hace más que ligar en un haz, en un *fascio*, todas estas disparatadas líneas de fuerza. La vanguardia entra así en el circo fascista en el que tiene el protagonismo que creyó tener en los primeros tiempos del circo soviético. En Italia, identificada como estaba con el nuevo régimen, le fue mejor que en Rusia, donde sus servicios no fueron muy apreciados por la clase política. Y así, mientras Mayakovski se suicidaba, a Marinetti lo nombraban académico.

La guerra europea se abrió con la agitación de las nacionalidades y se cierra con la exaltación del nacionalismo. Los años de entreguerras son los que Spengler calificaría de «interregno democrático» y en ellos el cosmopolitismo político –la Sociedad de las Naciones– demuestra su inoperancia frente a los nacionalismos, que ejercen su fascinación sobre los escritores, y muy en especial sobre los escritores que los conocen de primera mano, que son los escritores viajeros,

los escritores cosmopolitas. Estos escritores abominan de la chatura espiritual de las democracias burguesas tanto como sus antípodas, los intelectuales internacionalistas seducidos por el bolchevismo. También hay alguno, como Malraux, que emula las proezas aeronáuticas de D'Annunzio, y traslada al plano de la acción lo que en otros artistas -el Delaunay del *Homenaje a Blériot*, el Cocteau del *Homenaje a Roland Garros*- es puro entusiasmo por la técnica y la mecánica. El cosmopolita Morand se repliega sobre su nacionalismo congénito al ver el fulgurante resurgimiento de Italia y Alemania de entre las ruinas y los escombros de la democracia. Morand desea para Francia un régimen parecido al de las naciones vecinas, y por fin lo obtiene, pero a costa de un precio muy elevado: la *drôle de guerre*, la derrota y la ocupación. Morand abandona su puesto diplomático en Londres y se pone a disposición del Gobierno de Vichy.

En torno a 1970 y en el Instituto Italolatinoamericano de Roma, el poeta Rafael Alberti relataba en una conferencia su odisea particular y, al mencionar los meses pasados en Francia antes de viajar a la Argentina, se refirió textualmente a «la aún no reivindicada Francia de Vichy». Ese asombroso reconocimiento de boca de un comunista puede tener varias explicaciones, y la más plausible de todas tal vez sea la de que las autoridades de Vichy negaban sistemáticamente al Gobierno español la extradición de los refugiados políticos españoles. (Otra explicación, basada en motivos no ya de simple grati-

tud, sino de disciplina de partido, pudiera ser la luna de miel nazi -soviética a raíz del pacto Ribbentrop–Molotov. No hay que olvidar que el cabecilla Maurice Thorez desertó del Ejército francés para no verse obligado a luchar contra los recientes amigos y aliados de Stalin, su señor natural, entre los cuales fue además a buscar refugio). Al terminar la guerra y ser condenado el mariscal Pétain a cadena perpetua, el diario ABC de Madrid concedió su premio «Mariano de Cavia» a don Jacinto de Benavente, premio Nobel de literatura, por un artículo titulado «La viga y la columna», cuya tesis era que cuando una columna se rompe y el techo amenaza desplomarse, hay que apuntalarlo con una viga hasta que pueda colocarse una columna nueva, y que esa viga había sido en Francia el mariscal Pétain. Cuando una casa arde o un barco se hunde cabe hacer dos cosas: ponerse a salvo o quedarse para apagar fuegos y cerrar vías de agua. Morand hizo lo segundo y hay que decir desgraciadamente que se equivocó. Hoy sabemos, gracias a la victoria de los Aliados, que la obligación de todos los franceses era la de seguir luchando contra las tropas que habían derrotado a su Ejército, pero en aquellos momentos fueron muy pocos los que se percataron de algo que años después sería tan evidente. El joven obrero Marchais, por ejemplo, marchó voluntario a trabajar a Alemania, y el joven burócrata Mitterrand contrajo tales méritos que se le concedió la *Francisque*, condecoración del nuevo *Etat français*. Morand no era tan joven y fue cen-

sor de películas primero y embajador en Bucarest y en Berna después.

Los tiempos del cubismo quedaban muy atrás. Ya el 27 de mayo de 1917, León-Paul Fargue le decía a Morand que «el cubismo es abstracto, pasa de lo general a lo particular. No tiene salida, a menos que venga un genio y restablezca el contacto con la vida. Después de Cézanne, por reacción contra el impresionismo, no hay más que el volumen y el volumen se inscribe geométricamente... No pintan pintura, pintan los medios de pintar». Ese contacto con la vida se lo impuso la Historia a los cubistas en los años de guerras y entreguerras. Cada cual lo entendió a su modo; cada artista es un mundo, como vimos en los casos de Charlot y de Picasso. Morand, cuyo pintor era Juan Gris y cuyo poeta Reverdy, entabló ese contacto con la vida, o con la historia, a través de los motores de explosión del futurismo y, en sintonía con este, no disimuló su aversión a la democracia ni su admiración por los constructores de un «orden nuevo». Georges Dumézil descubriría la concepción tripartita de la sociedad indoeuropea: «fuerza, fecundidad y soberanía». Esos principios los hizo suyos el Estado de Vichy, traduciéndolos, en *Travail, Famille, Patrie* y sustituyendo con ellos el lema republicano de *Liberté, égalité, fraternité*. Robert Brasillach, un intelectual que pagó con la vida su apuesta política, decía en su precioso libro *Notre avant-guerre* que lo propio de Francia no era, contra lo que se dice, la razón y la mesura del Siglo de las Luces, sino

la gloria y la grandeza del siglo del Rey Sol. («Al ponerse el Rey Sol, se apagó la grandeza de Francia», dice justamente Ramón Gómez de la Serna en una greguería). Al maurrasiano Brasillach lo dejó fusilar el maurrasiano De Gaulle cuando llegó por fin a Francia en los furgones anglosajones, y es curioso que De Gaulle, que vetó las aspiraciones académicas de Morand, mucho menos maurrasiano que él, y que al propio Maurras lo dejó morir en la cárcel, hiciera reverberar esa noción de la *grandeur* y de la *gloire* en aquella *certaine idée de la France* en que inspiró y fundamentó su V República. Esa V República recuperó los lemas y los símbolos de la IV y de la III, pero por debajo de *Liberté, égalité, fraternité* no era dificil leer *Travail, Famille,Patrie*. Al abandonar el general De Gaulle la vida pública, el único personaje al que juzgó digno de hacer una visita fue el Generalísimo Franco.

Cuando Paul Morand pudo viajar de nuevo, una de las ciudades a las que volvió fue Sevilla, donde tenía un gran amigo en el poeta Joaquín Romero Murube, conservador de los Reales Alcázares. Que yo recuerde, pasó en Sevilla la Feria de 1950. Al reanudarse las clases en la Universidad, una sobrina de Romero Murube que estudiaba Filosofía y Letras, luego se hizo monja y moriría en el Perú en un accidente de carretera, me dio la noticia de que Morand ya se había marchado de Sevilla, y así perdí una ocasión única de haberlo conocido. Porque yo profesaba ya el culto de Paul Morand, que me alimentaba Romero Murube. Aquella sobrina de Joaquín

Romero se llamaba Marisol, como la protagonista de *El flagelante de Sevilla*. Decía Louis Jouvet -yo se lo oí a René Clair- que en el mundo del espectáculo todo cambia y se renueva, todo menos una cosa: la vanguardia. En 1950 ni Romero Murube ni Morand ni Cocteau ni Gerardo Diego ni Aragón hacían ya literatura de vanguardia. Por el contrario, en Francia, Bretón seguía ejerciendo de papa del surrealismo y deslumbrado metecos rezagados, y en Buenos Aires, donde residía desde que huyó del Madrid rojo, Ramón Gómez de la Serna seguía produciendo greguerías con tinta roja y papel amarillo.

Muchos años atrás, al aparecer el *Genio de España*, escribía su autor, Ernesto Giménez Caballero:

> Gómez de la Serna siente como principio de su arte la *imposibilidad de deshacer*. Y, sin embargo, su arte es l*a posibilidad del deshacer* llevada al máximo. Esto es: la *greguería*.

Es decir, la greguería es la posibilidad de deshacer como un cuadro de Picasso es una suma de destrucciones. Pero sigamos con Giménez Caballero:

> La greguería es el relativismo de la metáfora. Como la nueva Física se cree que la materia es el vacío donde pululan los electrones, esto es, la *no materia*, así el mundo de Ramón es el *no mundo*, el vacío donde hierven las metáforas, como espumas (sin trascendencia) de lo trascendente.

Cuando los del diario madrileño *Arriba*, donde colaboraba, le insinuaron que por qué no mandaba otros tipos de colaboración, él contestó a vuelta de correo: «Greguerías hasta la muerte».

En su galopante libro *Ramón y las vanguardias*, ese Ramón asténico que es Francisco Umbral decía que el Ramón pícnico, que siempre escribió por escribir, no por decir cosas, acabó escribiendo sobre sus plumas para escribir, y esto recuerda el dicho de León–Paul Fargue sobre los cubistas, que no pintaban pintura, sino los medios de pintar. Ramón, al escribir sobre los medios de escribir, estuvo haciendo hasta última hora cubismo literario. Tal vez por eso, aun teniendo a Madrid por el ombligo de su literatura, fue uno de los escritores españoles mejor conocidos y relacionados fuera de España. Su libro sobre los *ismos* es en realidad un libro sobre sus amigos, por no decir sobre su familia. Fue amigo de Apollinaire, de Morand, de Cocteau, de Pittigrilli, de Marinetti, de todo cuanto contaba en su momento y para más de un escritor extranjero, era Ramón la literatura española. Otro de sus grandes valedores fue Valery Larbaud, valedor también de James Joyce y representante también de una literatura viajera y recreativa, de una literatura como alcahueta de la amistad, como guía turística, como abolición del tiempo y del espacio en el sentido de que todos los que la practicaban convivían en un mundo sin fronteras con escritores de su predilección. Sobre Valery Larbaud escribió un deli-

cioso romance el poeta sevillano Alejandro Collantes de Terán en los tiempos surrealistas y felices de *Mediodía*, de la revista *Mediodía*. Años y guerras más tarde, muertos ya Alejandro y Larbaud, estaba yo en una caseta de la Feria de Sevilla con un sobrino de Alejandro, Juan Collantes de Terán, cuando nos presentaron a Jean Cocteau. Al hacerle ya la pedante advertencia de que mi amigo era poeta pero no hablaba francés, Cocteau me replicó: «No importa. Paul Valéry me decía que Rilke le había escrito que todos los poetas hablan la misma lengua». Cocteau era como Larbaud, como Morand, como Ramón, otro escritor cosmopolita que burlaba todas las aduanas y para cuyo francés no había Pirineos. Es curioso –curioso y sintomático– que el cosmopolitismo de Morand concitara las críticas, y no sé si las iras, de dos escritores tan opuestos como el nacionalista Brasillach y el internacionalista Sartre, que nunca en el fondo le podían perdonar sus éxitos mundanos de entreguerras. Y es que Morand, como Gómez de la Serna, era escritor de humor, y en la Europa de la guerra y la trasguerra el humor no estuvo demasiado bien visto.

Las necesidades de la guerra primero y el compromiso político después impusieron a la literatura una seriedad atormentada; el realismo se exasperaba en el existencialismo; era el tiempo de la angustia y la denuncia, impropiamente llamada testimonio, y el humor se miraba con recelo, tanto el humor blanco de los cubistas como el humor negro de los surrealistas. Ya

hemos visto cómo Charlot deja de hacer reír y trata de hacer llorar, y el surrealismo desalmado y deshumanizado de Buñuel tiene que ponerse la piel de cordero de la denuncia social. Los existencialismos, los realismos, los socialismos, los feísmos en suma, no perdonan que se viva o que se haya vivido alegremente y observan que muchos de los escritores que han tomado la vida y la literatura con alegría y han aplicado al mundo y a la historia su capacidad de ironía y su sentido del humor, han tenido o tienen simpatía por las ideologías antidemocráticas, por no decir abiertamente fascistas.

¿Es fascista el humor? Si llamamos fascismo al nacionalsocialismo alemán, no podemos responder afirmativamente. Si en Alemania, tanto en la de Weimar como en la del III Reich, hubo humor, se impuso un determinado tipo de humor, fue el humor negro, y sería uno de los autores de ese humor, el caricaturista Grosz, el que, aplaudiendo el holocausto de sus propias obras y reconociendo su parte de culpa, estableciera una relación de causa a efecto entre la ferocidad de los artistas de Weimar y la saña de los iconoclastas y pirómanos de Nuremberg. Los infiernos reales o imaginarios de Auschwitz y Buchenwald estuvieron concebidos por las mismas mentes enfermas que enriquecieron las vanguardias con el expresionismo.

En Italia en cambio se hizo humor, y humor blanco, no solo durante el fascismo, sino después de su caída. Si hubo algo que redimió al neorrealismo cinematográfico de postguerra fue

el humor y, entre los escritores del *Ventennio*, no es mal botón de muestra Pirandello, fascista militante. El propio *Duce* no se quedaba atrás. Un hombre capaz como fue de decir: «Gobernar a los italianos no es difícil; es inútil» tenía a la fuerza que tomar la política con un grano de sal. Un hombre capaz de decir, al leer los *Cantos* de Pound «Ma questo è divertente!», sabía muy bien de qué metales está hecha la literatura.

En la Francia de la Liberación, en la Francia de *La náusea* y de *La peste*, no se podía hacer humor ni con la política ni con la literatura. Esta impermeabilidad al humor venía de lejos. Ya en tiempos del *Affaire Dreyfus* solía decir Zola: «Je n'ai pas d'esprit». En la Francia de la Liberación, como en la Francia de *l' Affaire* y en la del Terror, la literatura y la política eran cosas demasiado serias, y ningún escritor o artista consciente de su compromiso, de su *engagement*, podía tomarlas a broma ni hacer chistes a su costa. El ingenio parecía haberse refugiado en las víctimas de la depuración. «L'épuration? –decía Arletty– «Il a du talent. Moi j'en ai pas. Faut que ça change», y Sacha Guitry –que por algo se reservó el papel de Talleyrand en su película sobre Napoleón–, al reprocharle cierto juez de instrucción que parecía mentira que se hubiera entrevistado con el mariscal Goering, él, un hombre que había sido recibido en Windsor nada menos que por el rey de Inglaterra, replicó que sí, que había estado en Windsor con el rey Jorge y que había visto a Goering en París y que el día menos pensado se reuniría con Stalin en el Krem-

lin, antes por supuesto que con un juez de instrucción.

Este tipo de humor, por venir de quienes venía, y en general todo tipo de humor que desentonara de la literatura de *La peste* y *La náusea*, era un humor sospechoso que, en la más favorable de las hipótesis, denotaba puro y simple escapismo, cuando no una forma insufrible de *dandysmo*.

El *dandysmo* es un alarde de refinamiento que busca el escándalo. El *dandy* no sólo se siente distinto, sino superior, y se pone por delante de las modas y por encima de las costumbres. De cuatro *dandies* franceses se ocupó exhaustivamente Ramón Gómez de la Serna: Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam y Gérard de Nerval, y al hablar de Barbey recoge un rasgo de ese humor aristocrático, de esa finura cruel que nunca perdonará un demócrata. «Un día –escribe Ramón– el "condestable de las letras" estuvo conversando con Louis Blanc, el gran hombre de la revolución del 48, en un café del barrio latino. Blanc era de una estatura muy exigua, y durante la charla había sacado un hermoso lápiz para tomar notas. Al terminar y despedirse dejó olvidado el lápiz sobre la mesa. D'Aurevilly le llamó, y con exquisita cortesía le dijo: Me parece, caballero, que ha olvidado usted su bastón.»

Fue Camus precisamente, el autor de *La peste*, el que en *L'homme révolté* se ocupó de la rebelión de los *dandies*, una rebelión aristocrática contra el mundo burgués, que nada tiene

que ver con la rebelión del proletario o del plebeyo, pues ésta nace del resentimiento y de la envidia y aquélla del desprecio y de la conciencia de una superioridad. A los nombres de Balzac, Stendhal, Baudelaire, Barbey, auténticos pares de Francia de las letras, hay que sumar el de Morand, ese moralista que tanto debe a Chamfort, ese memorialista que tanto debe al príncipe de Ligne y que no puede respetar demasiado a los que, por mala fe o por falta de luces, siguen confundiendo dos conceptos tan opuestos como los de libertad e igualdad. Una de las obras en las que mejor forma literaria da Morand a su pensamiento político es esa novelita perfecta que es *Parfaite de Saligny*, relato que, con *Les chouans* de Balzac y *Le chevalier des Touches* de Barbey, forma la gran trilogía narrativa de la guerra contrarrevolucionaria. *Parfaite de Saligny* emparenta a Morand con Balzac y Barbey como *Le journal d'un attaché d'Ambassade* lo emparenta con Chamfort y con Ligne. A Ligne, a Charles de Ligne, a *Charlot le Météore*, como le llamaban en la corte de Luis XV y Luis XVI, le dedicó Morand un luminoso estudio y de él aprendió –no en vano la línea, la *ligne*, era el blasón nobiliario de la casa de Ligne –que la línea recta es la distancia más corta entre dos puntos. La metáfora es una parábola, un rodeo; la imagen en cambio es una recta, un atajo. En el prólogo a *Tendres stocks*, obra primeriza, Marcel Proust le avisaba a Paul Morand que no utilizara más metáforas que las estrictamente necesarias. Aquel aviso no cayó en saco roto y fue la

sustitución de las metáforas parabólicas por las imágenes rectilíneas lo que hizo del estilo de Morand un paradigma de velocidad. Su triangulación de la realidad, su visión poliédrica de la vida, su cubismo literario en suma acabarían resumiéndose en el aforismo agudo, en el epifonema contundente, en la línea recta. Esa fase breve con que Morand remata y resume sus tiradas chisporroteantes es la estocada a fondo que pone fin al *ballet* de la esgrima. Es curioso que, en la subasta moscovita de Sotheby's con que los soviéticos, a imitación de los nazis el 39 en Ginebra, se deshacían en julio de 1988 de sus obras de «arte degenerado», el cuadro más cotizado –560.000 dólares– fuera uno, pintado en los años 20 por el cubo-futurista Alejandro Rodshenko y titulado precisamente *Línea*.

Si la geometría de Morand se resume en la línea recta, la de Ramón se resume en una circunferencia, como vio muy bien Umbral, que tanto aprendió de él a través de otro *dandy*: César Gónzalez Ruano. La recta francesa es una frase que a veces cabe en una palabra, en un *mot*, y por algo *mot* significa a la vez palabra, vocablo, voz y ocurrencia feliz o frase categórica. La circunferencia española es la metáfora por la metáfora; la frase que se muerde la cola, el disparate como juego, el redondel del circo. No en vano dedicó Ramón al Circo uno de los mejores libros, como dedicó una de sus mejores biografías a Valle-Inclán, ese Valle-Inclán que, en *Tirano Banderas*, remata una descripción de la realidad

descompuesta en triángulos con esta frase: «Visión cubista del Circo Harris».

Es en el circo, en la circunferencia, donde nace y muere el cubismo de Ramón, como es la línea recta el alfa y el omega del cubismo de Morand. No tuvo más remedio que haber leído al uno y al otro un importante contemporáneo de ambos, el tratadista de derecho político Carl Schmitt cuando, con un sentido del humor insólito en un tudesco, y estudioso por añadidura, acuñó aquella inmarcesible greguería que hubiera firmado Ramón y aplaudido Morand: «Un camello es un caballo hecho por un Parlamento».

Ginebra, julio, 1988

# UN NOVELISTA INEXISTENTE



La gente que lee, el público lector, se compone de lectores de libros y de lectores de periódicos. Los lectores de periódicos son más numerosos que los lectores de libros; baste contemplar tiradas. La tirada de un periódico modesto no baja de veinticinco o treinta mil ejemplares diarios; la de un libro de gran éxito no pasa de ese mismo número de ejemplares al año. Si un editor tira veinticinco mil ejemplares de un libro –y conste que empleo a sabiendas cifras de un optimismo exagerado–, es porque está seguro de venderlos todos o casi todos, pero lo que sí es seguro es que los veinticinco mil presuntos lectores de ese libro, lo son además de uno o más diarios de gran circulación. El perió-

dico, pues, gana siempre, y lo que gane el libro o, más concretamente, la novela, al periódico se lo debe. Y es que para el lector de un periódico cualquiera no existe más realidad que la que ese periódico le presenta cada día y a esa realidad puede muy bien pertenecer tal o cual novedad editorial o tal o cual nombre al frente de una gacetilla o al pie de una columna. Un escritor puede escribir más que el Tostado, pero lo que escriba no tendrá más realidad que la de su mención en las páginas de ciertos periódicos.

Antes había además otros medios que no eran los de difusión para que una obra literaria y su autor cobrasen realidad ante los ojos y los oídos del público. Aquellos autores cuyos nombres no fueran habituales en los periódicos de gran circulación tenían otros cauces, casi siempre internacionales, para adquirir nombradía. Esos cauces se nutrían preferentemente de todo cuanto marginaba la política cultural del Estado. Hoy en cambio basta y sobra con los medios de difusión de masas y, si se me apura, con la prensa, que para eso es libre, tan libre que abarca la totalidad de la realidad, de suerte que lo que no es abarcado por ella, sencillamente no existe.

Si yo me hago estas reflexiones, es porque durante una época de mi vida llegué a hacerme la ilusión de existir como escritor en general y como novelista en particular. Eso sucedió entre 1960 y 1975.

El año de 1960 fue un año especialmente venturoso para mí. Un par de años atrás yo había resuelto dejar mis actividades académicas y

mis ambiciones profesionales para consagrarme a la amena literatura, carrera en la que me hicieron perseverar dos éxitos obtenidos en ese año de gracia. Hasta entonces yo era medianamente conocido como poeta lírico. En ese año me di a conocer como narrador, y ello fue a través de dos premios: el premio de cuentos «Washington Irving» dotado por la Casa Americana, que recibí de manos del entonces embajador en Madrid, John Cabot Lodge, a quien los aficionados al cine recordarán frente a Marlene Dietrich en *La emperatriz escarlata*, y el premio de novela «Ciudad de Sevilla», dotado por el Excmo. Ayuntamiento de esta ciudad. Esos premios, sobre todo el segundo, tuvieron cierta repercusión en la prensa, muy en especial en la de mi ciudad natal. La cuantía de la dotación: quince mil pesetas el primero y setenta y cinco mil el segundo, me infundieron ánimos para perseverar en el empeño de no seguir otra carrera que la de escritor. Pronto vi que esta carrera no era tan fácil como yo creía. Por un azar, el cuento premiado, que se tituló *El festival de la Pañoleta*, fue traducido al alemán e incluido en una antología editada por la editorial Fischer; la novela, en cambio, con cargo a cuyas esperanzas económicas me hice un traje a la medida en Barcelona, no tuvo comprador. Esa novela se llamaba *Las torres de San Cayetano* y era un bodrio respetable, un híbrido de relato y divagación en el que si bien quedaban de manifiesto ciertas dotes de estilo, también quedaba en evidencia mi inmadurez intelectual. Todas mis tentativas, en Bar-

celona primero y en Madrid después, resultaron infructuosas. Esa novela, por llamarla de algún modo, empecé a escribirla en Wuppertal, ciudad renana donde trabajé durante un año en una academia de idiomas y eso fue a poco de llegar a esa ciudad, que fue en julio de 1958. En noviembre de ese año, viviendo, pues, en esa ciudad, salieron mis primeros libros de versos, dos y una traducción, pero para entonces yo tenía ya en mi haber dos o tres relatos cortos y un montón de capítulos de la gran novela cuya redacción había acometido. Yo admiraba grandemente a los escritores centro-europeos y quería ser como ellos y por eso me fui a Alemania a ver si allí, en aquellos bosques sombríos y en aquellas ciudades de marquetería, me visitaba el mismo espíritu que a ellos. La ciudad a la que fui a parar era todo lo contrario de la ciudad romántica de mis sueños; era una ciudad industrial y mercantil, un valle de chimeneas cuyas fábricas reconstruidas se sucedían a lo largo de un río estrecho sobre el que colgaba un tren eléctrico. Mis primeros meses fueron muy duros por muchas razones; por querer ser libre me veía solo y la soledad no es buena consejera. No me quedaba más asidero que la literatura, la gran literatura que me iba a permitir ser alguien o incluso ser algo en un mundo fascinante en el que no era nadie ni nada. Al llegar las vacaciones de Nochebuena ya tenía en mi haber bastantes páginas de la novela antedicha y un relato que titulé *Cornelia y el capitán*. Con ese bagaje salí el 26 de diciembre de 1958 para Milán, donde había de actuar

como testigo en la boda de uno de los personajes de mi novela: Fernando Quiñones. Aquellas jornadas milanesas fueron inolvidables, y algo de su ambiente, quiero decir, del ambiente de la inminente familia política de Quiñones, está reflejado en una novela posterior: *Los consulados del Más Allá*. En esas jornadas lombardas hubo un paréntesis véneto, y en ese mi primer viaje a Venecia me escribí de un tirón en la única mesita de un pequeño café un relato rigurosamente autobiográfico que titulé *La historia de Sally Gray* y que le leí a Fernando al volver a Milán como ya le había leído páginas de la gran novela de lo que otro de sus personajes, Antonio Gala, denominaba «la generación frustrada». De esa «generación frustrada» hoy, treinta años después, no quedan más que tres nombres, que son el de Gala, el de Quiñones y el mío. Los tres, por senderos muy diversos, hemos perseverado en una vocación que cada cual ha entendido a su manera. Lo único que hoy tal vez tengamos aún en común sea la exclusión de los tres de un «colectivo» o nomenclátor que suena por ahí de «generación de los 50», generación de la que no sé si ellos, pero yo desde luego me congratulo de verme excluido. Y me congratulo porque el denominador común de esa «generación» es, según sus componentes, la afinidad política, según yo, la seriedad del burro, una seriedad de la que nunca se nos podrá acusar a los tres supervivientes de la «generación frustrada».

Aquellas vacaciones lombardas fueron de todo punto inolvidables y enriquecedoras, ya

que las pasamos en el seno de una de esas familias que, gracias al cine neorrealista, nos parecía conocer de toda la vida. Aquello fue vivir una comedia de Eduardo De Filippo, una película de Vittorio De Sica, todo chorreado además de chirigota gaditana por el inagotable Quiñones.

Todo empezó con un viaje que Fernando Quiñones había hecho a Venecia. Venecia nació del miedo a la Historia; a la larga tuvo que pechar con ella para por último quedar a su margen. Fue Napoleón quien aisló a Venecia de la Historia y fue Mussolini quien quiso aislarla en la Geografía. No sólo no lo consiguió, sino que bajo su mando, su ministro de Industria, el conde Volpi di Misurata, tuvo ocasión de impulsar y consolidar el complejo industrial de Porto Marghera, incrustándole a la Venecia artesana una Venecia obrera que con el tiempo no le daría más que dolores de cabeza. También le dio Mestre a Venecia una escuela poética española: la llamada escuela veneciana, aparecida a mediados de los 60. El padre de esa escuela veneciana fue Fernando Quiñones que, yendo camino de Venecia, se enamoró en Mestre de una linda jovencita con la que, después de un borrascoso noviazgo epistolar, contrajo matrimonio en Milán en el pálido enero de 1959. Yo entré, pues, en Milán casi a la vez que Fidel Castro entraba en La Habana. Quiso el destino que fuera Milán la primera ciudad en que yo pisara suelo italiano, y el brazo del destino fue Fernando Quiñones con su ocurrencia de casar con veneciana y con su empeño de designarme testigo de la

boda por razones logísticas sobre todo. El cine neorrealista nos había hecho conocer una «Italietta» semiburguesa y semiproletaria, pobre, simpática, ingeniosa y con ribetes picarescos para la que la vida, por dura que fuese, siempre acababa en fiesta. El cine neorrealista acertó, porque ésa fue la «Italietta» en medio de la que yo caí, y en la que Fernando Quiñones, hijo pródigo de médico bohemio, autodidacta y autoespectáculo, pícaro de puerto, duende de linotipia, saltimbanqui de tertulia y charlatán de baratillo, se movía como pez en el agua.

Era demasiada casualidad que en la capital lombarda tenga una capilla San Aquilino y una calle San Carpóforo, como es demasiada casualidad que estos dos nombres, la verdad sea dicha, no muy frecuentes, lo sean en cambio en mi familia paterna desde hace varias generaciones. El caso es que al pisar los grandes adoquines rojizos de Milán tuve la sensación de que regresaba al cabo de tres siglos por lo menos. Mis primeros pasos en Milán los di en torno al Corso Sempione, avenida del Simplón en la lengua del don Rodrigo, de Manzoni. La familia Consolani vivía en la vía Antonio Filelfo, y Fernando, el futuro yerno, hecho a la vida de las pensiones madrileñas, había tomado para él y para mí una habitación con cama de matrimonio en una modesta casa de comidas de la vía Piero della Francesca que se rotulaba *Trattoria toscana da Aladino*. La *trattoria* estaba entre un puesto ambulante de hortalizas: un carro de dos ruedas con un gran toldo de lona de medio lado, y una

mercería de polvoriento escaparate sobre el que campeaba, medio despintada por la intemperie, una enseña que decía *Alla grande Babilonia*. Es lógico que, con estas coordenadas, Fernando no viera más que jardines colgantes y lámparas maravillosas, y la humilde *bancarella* de la esquina me la transformaba en un populoso mercado en el que todos los reinos de la Naturaleza vertían sus cuernos de la abundancia.

– Ya verás; un mercado con naranjas de Sicilia, salmonetes del Adriático, lechugas de Treviso... Se oye la leche que cae en las cántaras ...A lo Pablo.

«A lo Pablo» quería decir "a lo Pablo García Baena", cantor barroco del mercado cordobés de la plaza de la Corredera.

A Fernando no le gustaba Milán, pero a mí, que no conocía más Italia que aquella, todo lo que veía en la «fea colmena lombardia», como él decía, me parecía maravilloso. Las papelerías se anunciaban con una palabra digna de haber sido inventada por Rafael Alberti: *Cartolería*: fui a cortarme el pelo y el barberillo, agarrando el paño blanco como un capote, me pregunta con aire torero: *Le facciamo una regolettina in giro?* En la *trattoria* de Aladino servía una criada jovencita de ojos negros y busto poderoso a la que le decían la Bresciana. Un día, estando yo solo en el cuarto, le pedí que me pegara un botón de la camisa. Le dí un beso mientras me cosía el botón, y al ratillo volvió con una muñeca grandota para pedirme que se la guardara en mi armario.

La mañana de mi llegada, Fernando había ido a Mestre a arreglar no sé qué papeles y no volvería hasta el anochecer. Esta circunstancia dejó tiempo de sobra a la familia Consolani para recibirme, acogerme y prohijarme. Lo primero que hizo Emanuela, la inminente suegra de Fernando, fue ordenarle a su hijo Ennio, que tendría quince o dieciséis años, que me llevara al Duomo y, acto seguido, volcando su portamonedas en la mesa del comedor, apartó un par de billetes y, dándoselos a Ennio, le advirtió, para que yo me penetrara bien, que no me dejara pagar nada. *Acchillino è nostro ospite*. Ennio y yo fuimos al Duomo y a la Galería de Víctor Manuel y al Corso Argentina y a un puesto de corbatas donde escogió dos y me dijo que le gustaban mucho y yo me hice el longui y en esto pasó el arzobispo Montini con escolta motorizada. Volvimos a casa a la hora del almuerzo, que para mí fue una fiesta. Habiendo pasta de primero, toda comida es para mí un festín, y Emanuela, además de ser buena moza, era una excelente cocinera. Emanuela bailaba, reía, gesticulaba, y Aldo, grave, serio, circunspecto, sentado en un rincón, ejercía de padre de familia sin perjuicio de alargar un pellizco cuando las nalgas de Emmanuela cruzaban su territorio. Aldo llevaba sobre la camiseta y los calzoncillos, un batín afelpado a rayas de boxeador modesto y calzaba babuchas y calcetines con ligas. Emanuela echaba fuego por los ojos y salitre por la boca; Emanuela era una bomba Orsini que al estallar lo mismo podía rociarnos de metralla que de

*confetti* (que por cierto en italiano se dice *coriandoli*). Emanuela era rubia de ojos negros, de un rubio falso que delataba el negro bozo traidor. Emanuela era siciliana y Aldo de Porto Recanati, paisano de Leopardi y de Benjamino Gigli, y frente a la vivacidad meridional de ella, él desempeñaba su papel de italiano del Norte, serio, responsable, equilibrado y eficaz, pieza sólida de la refinería de Porto Marghera antes de serlo de una constructora lombarda. Aldo era un representante de aquella aristocracia obrera y colonial de las películas del *Ventennio*; un *Amedeo Nazzari delle maestranze,* réplica latina –y *littoria*– de un Ronald Colman en veste de héroe de Kipling. Su suegra, la madre de Emanuela, vieja siciliana toda vestida de negro, fumaba en silencio una especie de tagarnina retorcida proyectando tres chorros de humo: uno por la mella entre los incisivos y dos por los narigales. Ennio, derrumbado en un sillón, una pierna colgada de uno de los brazos del sillón y una babucha colgando de la punta del pie, miraba la televisión; Emanuela me anunciaba la llegada, para asistir a la boda, de unas sobrinas de Mestre, las dos hijas *dello zio Nando, bellissime tutte e due* y una de ellas, la Pina *con un petto... così*. La Nadia hablaba por teléfono con una amiga y las palabras más frecuentes eran *corredo, confetti, fedi, carrozza, padre Biagio*... Emmanuela gritaba *Spegnete quella tivù!*. Aldo apagaba el televisor por cuya pantalla desfilaban automóviles de otro tiempo y Ennio protestaba:

—Ma papà! Adesso che vengono fuori le macchine antiche!

Sonó el timbre. Emanuela gritó; Nadia corrió a abrir. Se sintió en el vestíbulo un misterioso cuchicheo. Entró un señor con raglán de pelo de camello, bigote gris y cabello plateado y mientras Aldo me lo presentaba, me sentí alzado en vilo por Fernando que exclamaba:

—¡Maestro! La Nadia me dice «hay un señor que te busca» y en esto veo proyectarse en la pared tu perfil de hechicero comanche...

—Guarda, Fernando –dijo La Nadia– Tuo amico è un ragazzo ideale.

La abuela dejó de fumar para explicarme las propiedades curativas del limón; Aldo preguntó por *lo zio Nando* y Ennio extendió una mano y ordenó:

—Fernando! Fa il Giovanni Ventitrésimo!

Toda la familia se puso a hacerle a Fernando ausencias mías en mi presencia; cada uno aportaba una tesela de mi retrato moral, pero para el retrato físico se bastaba y sobraba la paleta expresionista de Emanuela:

—Il fronte nobile, gli occhi sognatori, il naso...

Al llegar a la nariz, Emanuela pareció titubear.

—Vediamo cosa dice Emanuela del naso –dijo Fernando.

Pero Emanuela no se arredró y encontró una solución feliz:

—Il naso... da intellettuale!

—Quando a Emanuela non piace qualcosa –comentó Fernando– lo mette sul conto dell'intellettualità.

El fondo musical era aportación de Fernando; *Las cuatro estaciones*, la *Pequeña serenata nocturna* y las canciones napolitanas de Doménico Modugno. Por fin se celebró la boda, pero antes hubo escenas de celos y ataques de nervios y arias de ópera y en medio de aquel pandemónium, que yo contemplaba con estupor y regocijo, Aldo le advirtió a Fernando, que lo tomaba todo a beneficio de inventario, que como él se enterase de que hacía desgraciada a la Nadia, se presentaba en España y lo mataba.

Cuando aún faltaban unos cuantos días para la boda, fui expedido a Venecia:

—Ma sì, Fernando, come no! Ma non è possibile! Venire in Italia e non andare a Venezia!

Fui, pues, a Venecia con parada en Padua a la ida y en Verona a la venida, y esta digresión veneciana fue fundamental en la historia menor de la literatura. De Venecia, como dije, me traje un relato nuevo, pero también me traje nuevos ímpetus para seguir con mi gran relato, otro de cuyos personajes había tenido mucho que ver con la reina del Adriático: Lord Byron. Esos ímpetus, al volver a Wuppertal, se me desbordaron en otros relatos cortos y uno de ellos se me alargó hasta convertirse en una novela corta: *La operación Marabú*.

*La operación Marabú* fue, con un poema sobre *La tempestad*, del Giorgione, el resultado más palpable de mi digresión veneciana. *La operación Marabú* fue el punto de encuentro de Venecia y el Puerto de Santa María como la gran novela en ciernes lo era de Cádiz, Cambridge y Nueva Orleáns. Huelga decir que Sevilla estaba presente en ambas. Fui muy feliz mientras la escribía, entre otras cosas porque la soledad que tanto me había hecho sufrir daba paso ahora a un verdadero jubileo. Me reí tanto al escribirla como me sigo riendo hoy cuando la releo. Esa novelita no se publicó hasta 1966 dentro de la colección «La novela popular», que lanzó la recién creada editorial Alfaguara.

*La operación Marabú* fue el primer libro de prosa narrativa que logré publicar y el primero en saludarla alborozado desde las páginas de *Destino* fue el prometedor jovencito Gimferrer. Gimferrer, con otros jóvenes ingenios como Guillermo Carnero, se disponía a «descubrir» la poesía del grupo cordobés de la revista *Cántico* y yo no perdí ocasión en mi relación epistolar con ellos, de fomentarles el entusiasmo por su «descubrimiento». Estos poetas querían reaccionar contra la sequedad expresiva de los poetas de la antedicha «generación de los 50» y a través del barroquismo de *Cántico* arribaron a una Venecia finisecular y d'annunziana. La operación la remató José María Castellet con su Antología de los *Novísimos*. Estos «novísimos» se constituyeron a sí mismos en «escuela veneciana», una escuela que, insisto, tal vez no hubiera surgido si a

Fernando Quiñones no se le ocurre casarse en Milán ni a mí contemplar el original de un cuadro cuya reproducción me turbaba desde mis tiempos de Cambridge.

*La operación Marabú* es un *divertimento* en la plena acepción de la palabra. El cañamazo histórico es muy endeble, pues lo que yo quería no era hacer una reconstrucción histórica, sino una sátira del presente visible en más de un anacronismo. Las influencias literarias son de lo más variopinto; unas, inmediatas y conscientes, el Balzac de *La duquesa de Langeais*, el Joyce del *Ulises*, sobre todo en los diálogos; otras, remotas e inconscientes: el Galdós de los *Episodios nacionales*, el Valle-Inclán de *El ruedo ibérico*. Por aquel entonces yo leía a Faulkner, a Saroyan, a Zweig, a Maupassant, a Malraux, a Pirandello, a Flaubert y a Gogol, pero ignoraba que existieran dos escritores llamados Alejo Carpentier e Italo Calvino, con los que otro jovencito catalán, el crítico José Carlos Mainer, me hizo el honor de emparentarme desde las páginas de *Insula*.

La «gran obra» que traía entre manos la di por concluida en Madrid en los primeros meses de 1960. Su primer título se inspiró en uno de un novelista con el que entonces yo tenía muy poco que ver: Pío Baroja. Fue *El carnaval de los ingenuos*. Sin embargo, no fue con ese título, sino con el de *Las torres de San Cayetano* con el que tuve el acierto de mandarla al concurso «Ciudad de Sevilla», organizado por el Excmo. Ayuntamiento de esa ciudad, en cuyo renglón de poesía había quedado finalista dos años atrás.

El premio «Ciudad de Sevilla», concedido en diciembre de 1960, vino a sumarse, como dije, al premio «Washington Irving», ganado en junio de ese mismo año con *El festival de la Pañoleta*, relato escrito en Wuppertal en mayo del año anterior, a continuación de *La operación Marabú*, terminada el 1 de abril. No puede decirse, por tanto, que no fuera yo profeta en mi patria, ni en la chica, Sevilla, ni en la grande, Madrid. Pero todos los escritores españoles, y en particular los novelistas, tenemos una tercera patria, sin la que no vamos a ninguna parte, y esa patria era y sigue siendo Barcelona. Mis éxitos madrileños y sevillanos no pude refrendarlos en Barcelona. *Las torres de San Cayetano* eran impublicables. Hubo aún un nuevo intento madrileño, con Fernandito Baeza, que me hizo pasar el verano del 61 añadiendo capítulos, cosa que hice en el puerto bretón de Concarneau, donde pasé tres semanas inolvidables. Ni aun así logré apuntalar aquellas *Torres*, que no había manera de vender, en vista de lo cual me puse a escribir otra cosa, un esperpento bajo la doble influencia de Valle-Inclán y de Gabriel Miró. Ese esperpento resultó ser *Los consulados del Más Allá*. Iniciado en Ginebra en junio de 1962 lo concluí en Pennsylvania a comienzos de enero de 1964. Probé fortuna con dos casas barcelonesas; una de ellas fue Seix Barral, donde el todopoderoso Castellet me la rechazó por no encajar en los criterios suyos sobre lo que había de ser la novela y que, al menos aquel año, quedaron de manifiesto en la concesión del premio «Biblioteca Breve» a *Tres*

*tristes tigres* del cubano Cabrera Infante. Tuve más suerte con Plaza y Janés y fue Enrique Badosa quien favoreció su publicación. *Los consulados del Más Allá* apareció en Barcelona en 1966, a poco de haber aparecido en Madrid *La operación Marabú*. Corrían tiempos de censura previa, y aún debo de conservar por algún lado el original que se mandó a Censura y en el que figuran señalados todos los pasajes en los que hay alusiones políticas. Esos pasajes sin embargo pasaron todos, y el censor se contentó con suprimir una página que debió de encontrar subida de color. Esa página tuve ocasión de recuperarla al reeditarme la obra la editorial Destino. *Los consulados del Más Allá* y *La operación Marabú* tuvieron bastante buena acogida por parte de la crítica, pero su valor para mí fue el que aparecieran en el año del centenario de Valle-Inclán, sobre el que así quedé exonerado de exponer por escrito mi admiración y mi gratitud. Tampoco es el rigor histórico la mayor virtud de *Los consulados del Más Allá*, pues, al igual que en *La operación Marabú*, no era una reconstrucción del pasado, como lo son los esperpentos valleinclanescos, sino una sátira del presente en la que, más por regusto artístico que por disimulo táctico, vestí a mis personajes con perifollos decimonónicos. Por un lado, quise dar a entender que las conspiraciones políticas españolas seguían siendo decimonónicas, y por otro rendir homenaje a todos los personajes que, en España y fuera de ella, se resistían a abandonar el siglo XIX. Esos personajes me sirvieron,

huelga decirlo, de modelos, y en Ginebra concretamente hubo concursos de identificación de contrafiguras. En España, aparte de los modelos que también utilicé, hubo otros que además me contaron muchos de los episodios, casi siempre divertidos, sobre los que monté mi tabladillo de títeres. En España, mi cantera de personajes fue sobre todo Cádiz y los Puertos. Sobre la presencia de Cádiz y los Puertos en mi narrativa lo mejor que puedo hacer es remitirme al estudio sobre el tema del poeta coquinero José Luis Tejada, que vivió conmigo muchos de mis alumbramientos.

*Los consulados del Más Allá* no es la única obra mía que sufrió los rigores de la censura. También en Alemania y en 1959 había escrito un cuento titulado *El accidente*, alusivo a las tropas de las bases norteamericanas. Ese cuento lo mandé a un concurso convocado por la revista del SEU *Acento cultural* y resultó seleccionado para premio. Eso fue hacia la primavera de 1960. Fui convocado a la sede de la revista, que estaba en la glorieta de Quevedo, y allí me recibieron sus responsables, que eran Rafael Conte y Carlos Vélez, ambos con el yugo y las flechas en la solapa. Me comunicaron que el premio era para mí, pero que la censura lo impedía. En vista de eso, lo mandé a la revista cubana *Casa de las Américas*, donde se publicó inmediatamente. El responsable de que se publicara se llamaba Antón Arrufat y no deja de ser curioso que Antón Arrufat, intelectual orgánico entonces del castrismo, escogiera la libertad en cuanto tuvo

ocasión, como lo es el que cambiaran de distintivo apenas pudieron los intelectuales orgánicos de la glorieta de Quevedo. Y esto lo recuerdo porque, en nombre de su nueva insignia, fue Rafael Conte uno de los que más contribuyó a que yo dejara de existir como novelista en particular y como escritor en general a partir de 1976, año de fundación del diario *El País*.

Sin perjuicio de otros empeños literarios, quiero decir, del cultivo de otros géneros, me apliqué a desembarazarme de un gran estorbo: las ruinosas *Torres de San Cayetano*, que opté por utilizar como materiales de derribo. Quiero decir que me dispuse a rehacer esa novela premiada pero impublicable y lo primero que hice fue eliminar todo lo referente a las aventuras gaditanas de Gala, Quiñones y compañeros mártires. Esas aventuras o, mejor dicho, esa aventura, consistente en un viaje a Cádiz que, por invitación del insolvente Quiñones, hicimos Gala, Bernardo V. Carande y yo, fue de por sí muy superior al ingenuo tratamiento literario que quise darle. Insistí, pues, en otros extremos de la acción y en otros personajes más imaginarios aunque acaso no tan fantásticos, y el resultado fue *La rueda de fuego*. Mientras rehacía esos materiales se produjeron dos hechos que a mi modo traté de reflejar en mi trabajo; uno, estilístico, la irrupción de la gran narrativa hispanoamericana; otro, ideológico, la inversión de valores del 68. *La rueda de fuego* corrió una suerte diametralmente opuesta a *Las torres de San Cayetano*. No obtuve premio alguno con ella, pero conse-

guí que me la publicaran. La publicó Planeta, en Barcelona, en 1971, después de que el editor la paseara por sus dos concursos: el «Premio Planeta», que fue para Sender, y el «Ateneo de Sevilla», que fue para Luca de Tena. En este premio quedé finalista y el munífico Sr. Lara, en vísperas del fallo, se retrató con la dotación del premio, medio millón de pesetas, encuadernada en piel a la vez que manifestaba que ya era hora de que valiosos escritores sevillanos que se tenían que ganar la vida en el extranjero pudieran vivir de la pluma en su ciudad natal. Hay una cosa que a Lara no se le puede negar, y es el humor, el humor negro.

*La rueda de fuego* tuvo si cabe mejor acogida crítica, entre otras cosas porque, como en sus páginas andan tan revueltos el sueño y la vigilia, nadie supo muy bien qué era lo que yo quería decir. Por otra parte, yo disfrutaba aún de algún crédito «progresista», un crédito que hubiera podido conservar de haber seguido por la vía del hermetismo. En aquel tiempo obtuvo el premio de la Crítica un novelista mucho más «comprometido» que yo con una novela mucho más hermética que la mía: *Guarnición de silla*. Hablo de mi paisano y amigo Alfonso Grosso. Grosso había iniciado ya el viraje –aunque en su caso, más que de virajes, procede hablar de bandazos– que lo llevó a entrar en la Editora Nacional como director de Ediciones del Centro, pero su historial era tan rojo y su novela tan «experimental» que los críticos no vacilaron en darle el codiciado y rentable galardón.

A veces he pensado y escrito que debí haber dejado pasar un tiempo para que *La rueda de fuego* se hubiera aprovechado del crédito «progresista» que aún me quedaba. No fue así. El espectáculo de lo que después he llamado «la idiotez de la inteligencia» y mi prisa en no verme confundido ni revuelto con ella, me impulsó a escribir otra novela, *La linterna mágica*, causa primera de mi inexistencia posterior. *La linterna mágica* fue menos una parábola de la revolución cubana que una sátira de sus corifeos europeos y, dado que éstos eran los que ya entonces gobernaban el cotarro literario, perdí de golpe el poco crédito que pudiera tener. *La linterna mágica* se publicó inmediatamente en Italia, pues una refugiada cubana, la actriz Myriam Acevedo, se la hizo llegar a Enrico Cicogna, traductor oficial de García Márquez, Vargas Llosa y demás, pieza clave del circo «latinoamericano». Cicogna se tomó el máximo interés –estaba reciente el «caso Padilla»– y trató de colocar mi novela en Feltrinelli y en Mondadori, que la rechazaron. Cicogna entonces recurrió a otro editor importante, Rusconi, que la aceptó con entusiasmo. Rusconi no ocultaba su línea anticomunista, por lo que en la Italia de comienzos de los 70 se le llamaba «el editor negro», es decir, «el editor fascista». Tanto era así, que Cicogna, que hizo su trabajo en la isla de Pantelería durante unas vacaciones, firmó la traducción con un seudónimo. *La linterna mágica* me hizo perder el crédito que aún tuviera en Italia como escritor español en el extranjero y asistente es-

porádico a los saraos de Alberti, de los que saqué más de un personaje para *La linterna*. Entre los críticos españoles hubo alguna que otra pequeña rabieta y la más notable fue la del crítico de *Informaciones*, Rafael Conte, incondicional mío desde los tiempos en que quiso darme el premio de la revista del SEU. No voy a decir que no tuviera reseñas favorables esa novela, que me publicó Badosa en Plaza y Janés, pero esas reseñas no neutralizaron los rechazos de unos críticos y de unos lectores de editorial que eran los que ya tenían el poder de fabricar la «opinión pública». *La linterna mágica* fue de esos relatos que salen de un tirón, como antes sólo me había ocurrido, en relato largo, con *La operación Marabú* y andando el tiempo me ocurriría con *La luz de Estoril*. En los tres libros encontré de entrada el tono justo y todo lo demás fue como una seda. Escribirlos fue un verdadero placer. *La linterna mágica*, también como *La operación Marabú*, iba a ser un cuento corto de misterio. Cuando la empecé, que fue en Pennsylvania en enero de 1970, había estado leyendo muchos cuentos y resonaba en mí la música mental de Borges; su manera de atacar la partitura con una frase en la que se contenía el resto de la obra; el motivo que sólo había que desarrollar. También hice en esa obra un ejercicio de lenguaje, en el sentido de que procuré emplear una terminología lo más hispanoamericana posible, y no sólo en los diálogos, donde cada cual emplea los modismos y la sintaxis de su tierra natal. Tuve presente, cómo no, al Valle-Inclán de

*Tirano Banderas*, y también quise rendir un homenaje, atemperado por la ironía, a grandes figuras que admiraba de nuestra literatura ultramarina. Esas caricaturas literarias tampoco fueron apreciadas por sus sacristanes celtibéricos.

Con todo y con eso, yo tenía cierto cartel, hasta el punto de que hubo conversaciones con los responsables de Alfaguara, en manos entonces de los hermanos Cela, y con los de Destino, dispuestos a tomar en cuenta una futura novela mía a la hora de dar su premio respectivo. Opté por Destino y me apliqué a concluir una novela sobre la guerra civil española que titulé *El mono azul*. Antes de entregarla, le advertí al dueño de la editorial, don José Vergés, que yo la guerra la contaba desde el punto de vista donde la viví, que era el del bando nacional. Él me contestó que él la guerra la había hecho en Burgos, a las órdenes de Ridruejo y Serrano Suñer. Como los correos italianos no eran de fiar a diferencia de los españoles, que en aquellos años, mediados de los 70, eran aún modélicos, Vergés recurrió a los buenos oficios de su amigo José Antonio Giménez Arnau, compañero suyo también en los días heroicos de Burgos, y que entonces desempeñaba el cargo de embajador de España ante el Quirinal. Giménez Arnau puso la valija diplomática a disposición de su amigo y editor, entre otras cosas de una novela en la línea de *Tirano Banderas* y *El señor Presidente* titulada *La mecedora*, y el original de *El mono azul*, aspirante al premio Nadal, hizo por ese conducto varios via-

jes entre Roma y Barcelona. Hizo varios viajes, entre otras cosas, porque Vergés me hacía sugerencias para mejorar el texto; unas veces le hice caso y otras no, y una de las que no le hice caso fue cuando me dijo que la escena del bombardeo de Madrid por los nacionales estaba muy bien, pero que debería suprimir el bombardeo por los rojos del hospital militar de Córdoba. En resumidas cuentas, me quedé sin premio Nadal. Yo esperé el fallo en Sevilla, donde pasé aquellas vacaciones viendo una película de René Clair: *El silencio es oro*. Por fin sonó el teléfono y era Vergés para decirme que había quedado finalista y que la culpa la había tenido mi querido amigo Juan Ramón Masoliver. El premio se lo llevó el escritor de origen extremeño José Antonio García Blázquez, a quien luego conocí y con quien he trabajado como traductor y que, cada vez que lo presento como mi vencedor en el Nadal, se deshace el pobre en excusas y me dice que soy yo quien se mereció el premio. No es frecuente entre escritores tanta humildad ni tanto compañerismo.

Al año de este percance tuve ocasión de sacarme la espina. Alfonso Grosso, al frente ahora de Ediciones del Centro, me abría las puertas de la Editora Nacional, y hablando con él, surgió el tema de los Premios Nacionales de Literatura, a los que había optado yo otros años sin éxito. Le dije que qué tal si presentaba *El mono azul*, finalista del último Nadal; me dijo que le parecía una idea excelente. Consulté antes con el Sr. Vergés por teléfono, quien me dijo que bueno, que

el Premio Nacional le vendría bien a mi libro, pero no «lo que cuelga». Lo que «colgaba» era el apelativo «José Antonio Primo de Rivera». Llevé al Ministerio de Información y Turismo los cinco ejemplares de la obra junto con la instancia preceptiva. Una circunstancia me favorecía, y era la falta de concurrencia. El Régimen se sabía próximo a su fin y ofendía a la «opinión pública de las naciones civilizadas» al sentarle la mano al terrorismo; ningún plumífero de nota quería, pues, saber nada de premios oficiales, ni siquiera los que en tiempos más boyantes los solían acaparar. Un jurado, presidido además por Manuel Halcón, que en la última Feria del Libro había venido a que yo le firmara un ejemplar de *El mono azul*, me concedió por unanimidad el Premio Nacional de Literatura «José Antonio Primo de Rivera 1974». El fallo fue en marzo y la entrega en abril de 1975, y su cuantía, medio millón de pesetas, fue lo último que necesitaba para poner en ejecución mi proyecto de dejar mi empleo romano y volver a España, una España cuyo inmediato porvenir se anunciaba borrascoso.

El éxito del Premio Nacional tuvo bastante repercusión. Destino me reeditó además *Los consulados del Más Allá*. La crítica me trató bien, con alguna reticencia que otra y más de un silencio conspicuo. Uno de los que guardaron silencio esta vez fue mi amigo Conte, quien muchos años después me llegaría a confesar que él ponía entonces la política por encima de la literatura y que fue con *El mono azul* con la obra

con la que pude tener mi gran momento. Más de uno se ocupó de que no lo tuviera.

En noviembre de ese año de 1975, España salía de una época y entraba en otra, y poco después venía Alfonso Grosso a Sevilla a presentar un libro que me acababa de publicar en Ediciones del Centro. Ese libro no era otra cosa que una recopilación de los relatos escritos entre 1958 y 1959, entre los que se incluyó *La operación Marabú*. Lo quise titular *El festival de la Pañoleta y otros cuentos*, pero Grosso le puso *La historia de Sally Gray*, que quedaba como más cosmopolita.

Aún en Roma había empezado otra novela, que pensaba titular *El tesoro del abuelo Concha* y con la que solicité una beca de la Fundación Juan March. Obtuve la beca gracias a un jurado compuesto por los señores don Francisco García Pavón, don Antonio Buero Vallejo, don Juan Benet Goitia y don Gonzalo Torrente Ballester como vocales y don Emilio Alarcos Llorach como secretario. Envié el original a Planeta con el título de *La jurisdicción del engaño*, expresión del planeta de los toros. Lara quiso repetir la jugada del «Premio Ateneo» y yo, como ya estaba escarmentado, le dije que presentara la novela al concurso que quisiera, pero que antes me hiciera un contrato de edición y me diera un anticipo. Quedamos conforme en la cifra, pero al volver él a Barcelona debió de parecerle excesiva y se deshizo el trato. La novela la publicó Mario La Cruz en Argos Vergara, pero me hizo cambiarle el título y salió por fin con el de *Los aguje-*

*ros negros*. Ese título fue agorero. Agujero negro fue en el que con ella yo caí.

En *Los agujeros negros* volví al mundo gaditano, decimonónico y esperpéntico de mis tres primeras novelas. A algunos personajes ni me molesté en cambiarles los nombres. La novedad estilística fue que por fin admitía y aprovechaba la saludable influencia de Baroja, y esto fue probablemente lo que indujo al editor a emparentarme en la portada con la Picaresca. *Los agujeros negros* es, con *El festival de La Pañoleta*, el relato mío en el que más me acerco a la fiesta brava, al mundo de los toros, y a diferencia de las dos novelas precedentes, carece por completo de aristas polémicas. De nada me sirvió, entre otras cosas porque entonces yo entonces el ánimo polémico lo había trasladado al género que le correspondía, que era el periodístico. En vista de que ni mi reciente novela ni yo existíamos, abandoné el género para dedicarme a la historia y a la naturaleza y seguir con la poesía, que nunca abandoné. A uno de esos trabajos dediqué seis años de mi vida, a una *Guía natural de Andalucía*, y al concluirla, como siempre, junto a trabajos menores y de ocasión o encargo, tengo algo de envergadura en el taller, me dispuse a escribir una novela en la que empleé dos años y de la que nada puedo decir porque sigue inédita. Por fin, en obra de seis meses, escribí otra, que de entrada obtuvo una favorable acogida por parte de Planeta. Se me contrató en firme; se me dio un anticipo decoroso y se me emplazó a que estuviera presente en Sevilla para

la concesión del «Premio Ateneo» en junio de 1989. Allí estuve como un solo hombre, vestido incluso de etiqueta pues se trataba de una cena de gala y tuve así ocasión de presenciar cómo el munífico Sr. Lara le daba el premio a un joven en camiseta que pasaba por allí en compañía de una joven con los morros embadurnados de azul y que resultó ser hijo del ministro de Justicia.

La novela con la que por segunda vez en veinte años sucumbía yo en el planetario concurso «Ateneo de Sevilla» se llamó y se llama *La luz de Estoril* y salió a los escaparates en octubre de ese mismo año de 1989. A fines de julio de ese mismo año puso fin a su vida Manuel Halcón, en cuyo homenaje la había escrito. Hube de conformarme con lo que mi joven amigo Felipe Benítez Reyes llama un *succès d'estime*. Llamamos *succès d'estime* al consuelo del escritor sin público, a la coartada moral del novelista inexistente.

«Viñamarina», a 14 de mayo de 1990

# HOMBRES DEL SUR

# CARA Y CRUZ DE ALBERTO LISTA



A la caída del muro de Berlín echaba Occidente las campanas al vuelo, proclamaba su triunfo en la Guerra Fría y decretaba el fin de la Historia. Nada de lo acaecido en el mundo desde entonces confirma la defunción de la Historia, esa divinidad terrible que exige sacrificios humanos, y el fin de la Guerra Fría no fue más que el fin de uno de sus episodios y la defunción de una utopía. Los que tenemos de la Historia una visión cíclica sabemos muy bien que hablar del fin de la Utopía es tan disparatado como hablar del fin de la Historia. La Historia y la Utopía se necesitan mutuamente y mientras exista la una existirá la otra. Aún es pronto para saber qué utopías surgirán en el siglo futuro, pero de

momento lo único que podemos hacer es reflexionar sobre la utopía quebrantada en el muro de Berlín justamente a los dos siglos de su nacimiento. Esa utopía es lo que con un cronocentrismo abusivo hemos dado en llamar Modernidad. La Modernidad es el nombre que, con más sentido de la realidad y más fantasía poética, nuestros antepasados denominaron el Siglo de las Luces. El Siglo de las Luces o la Ilustración fue el nombre que de niña tuvo la Modernidad, y la Revolución Francesa fue el comienzo de la tragedia de enredo que llamamos Historia contemporánea.

Con la Revolución Francesa hizo crisis la Ilustración y se inauguró definitivamente la era de los valores. Hasta entonces el hombre se había regido por dogmas y creencias y tenía un concepto cíclico de la Historia; a partir de entonces la Historia se hizo lineal y los dogmas y las creencias fueron sustituidos por los valores y las ideologías y la ciencia política vino a dar en la busca de la ideología que mejor llevase a la práctica los valores. Todo el siglo XIX y gran parte del XX es una pugna entre el despotismo ilustrado y el liberalismo democrático. Ya sé que no se agota en esa pugna el espectro de las ideologías, pero es justamente en ella donde hay que situar a don Alberto Lista. Nada hay tan parecido como el orto y el ocaso, y los que vemos a poniente las mismas luces de Lista veía por levante no tenemos más remedio que considerarnos sus contemporáneos. Quitando una parte de su poesía, puede decirse que no hay una línea de Lista que

haya envejecido y conste que no sólo me voy a referir a su pensamiento político, sino a sus ideas estéticas. El refrán de que el fraile sigue el consejo pero no el ejemplo es por otra parte aplicable a Lista; gran poeta en su época, no es tenido por tal en la nuestra, y su carrera política fue bastante sinuosa, cosa que bien mirado nunca fue una extravagancia. Aun dentro de esa sinuosidad, Lista dio como periodista una nota altísima y aun hoy se le lee con placer; sin embargo, fue como pedagogo, como maestro, como dejó Lista una huella más duradera. La enseñanza fue el norte de aquel hombre que tantas veces perdió su brújula, como fue su puerto de amparo en los temporales históricos que hubo de capear.

Don Alberto Rodríguez de Lista y Aragón nació en Sevilla en 1775 de familia de artesanos, ocupada en el arte de la seda. Vista su disposición para el estudio se le orientó hacia la carrera eclesiástica. Por fortuna para él, sus estudios dieron comienzo en una Sevilla en la que estaba reciente la reforma universitaria de Olavide, y eso le permitió a Alberto asistir a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, que ocupaba el vacío dejado por los jesuitas expulsos. En la Económica le enseñó matemáticas el benemérito francés Pierre Henry, que profesaba allá desde 1780. De esas enseñanzas debió Lista de sacar bastante provecho, pues ya a los trece años ayudaba a su madre y a su hermana dando clase como interino de cátedra en la propia Sociedad Económica y posteriormente, en 1796,

en el Seminario de Nobles creado en 1791 en el Colegio de Náutica de San Telmo, sin perjuicio de explicar además lecciones de filosofía en el Colegio de San Miguel, del Cabildo catedral. También las clases de matemáticas le servirían para ganarse el sustento durante su exilio en el sur de Francia. El almonteño don Antonio Martín-Villa, rector que fue de la Universidad Hispalense, sugiere que de haber tenido medios económicos o de haber habido en Sevilla posibilidades, Lista pudo muy bien haberse especializado en matemáticas. Con todo, las matemáticas y la física eran las grandes novedades docentes de la Ilustración, y en este punto prefiero dejar la palabra al profesor Hans Juretschke que en 1951 hizo sobre Lista un libro definitivo:

> La introducción de la física y las matemáticas en la enseñanza, el estudio de los sistemas de Descartes y Leibnitz, la lectura de Bacon, Newton, Wolf, Locke y Condillac, que hasta entonces no habían entrado en la universidad española, hubo de dejar honda impronta en los jóvenes andaluces. La gran mayoría, incluso los teólogos, estudiaban estas nuevas ciencias, que entonces poseían la atracción de lo moderno, con un entusiasmo extraordinario, hoy no fácil de percibir, pero auténtico, también en Lista y, que informa su visión de la vida y de la naturaleza, de las ciencias y las artes. En este clima, abierto a todas las corrientes de la Europa ilustrada y, en general, como es sabido, muy crítico para con la tradición e historia de España, mas, por otra parte, muy propicio

también para estudios sosegados y para un florecimiento de las letras, se va formando Alberto Lista. Sobre él influyen los hombres más sobresalientes de la generación anterior: Jovellanos, Meléndez Valdés y Forner.

Esos tres nombres son casualmente emblemáticos en la pugna de lo viejo con lo nuevo, de los dogmas con las luces, de la tradición con el «filosofismo». Magistrados los tres, abiertos no sólo a las ideas nuevas, sino a otras disciplinas, cultivan con esmero y aplicación las bellas letras y en diversos grados y con diversa oportunidad abogan por la modernización de España. Forner que lo mismo defiende a España frente al desdén enciclopedista en su *Oración apologética* que discurre una revisión de la enseñanza de la Historia; Meléndez, helenizante y anacreóntico, neoclásico y romántico; Jovellanos, a quien las Luces deslumbran, pero no hasta el punto de entusiasmarse con la Revolución, son hombres que se debaten entre una España que se aferra ciegamente a su largo crepúsculo imperial y otra España que pugna no menos ciegamente por hacer suyos los ideales del porvenir. Forner fue maestro de Lista y los otros dos fueron además sus amigos, y no ha de extrañarnos el comportamiento de Lista con estos tres modelos morales, pues uno, Forner, fue protegido del Príncipe de la Paz; otro, Meléndez, llegó a ser Ministro de Instrucción Pública de José Bonaparte; Jovellanos, por fin, perseguido y encarcelado por Godoy, tomaría contra todas las previsiones partido por la España tradicional y popular frente

al relumbrón de las Luces que el invasor nos traía en la punta de sus bayonetas.

A Forner le ahorró la muerte la elección, pues había fallecido en 1797. Lista, en unión de Reinoso, Miñano, Hermosilla, Mármol y tantos otros que no tenían madera de héroes, siguió el ejemplo de Meléndez Valdés y se quedó en la Sevilla josefina en vez de refugiarse en el Cádiz de las Cortes; fue antes «filósofo» que patriota.

Uno de los paradójicos efectos de la invasión francesa fue el de arrebatar el monopolio del patriotismo a los inventores de ese concepto. Como bien explica el marqués de Tamarón en su apasionante libro *El siglo XX y otras calamidades*, la palabra «patriota», que tantas veces ha cambiado de bando, nació con la Revolución Francesa en 1789. Ser «patriota» era en la Europa de fines del XVIII ser liberal, demócrata y republicano, como lo era en los recién nacidos Estados Unidos de América, y venía a significar en la plaza pública algo parecido y bastante menos alambicado de lo que la palabra «filósofo» significaba en los salones. La invasión francesa, repito, despojó al término de todas sus connotaciones partidistas, y «patriotas» fueron tanto los que defendían el Altar y el Trono como los que clamaban por una Constitución a la moda de París. El alzamiento nacional contra el invasor era lo único que contaba, y a partir de él ya no se dividían los españoles en «patriotas» y «reaccionarios», sino en «patriotas» y «afrancesados» Si un Jovellanos sacrificó al patriotismo lo mucho o lo poco que tuviera de «filósofo», un Me-

léndez y a su ejemplo los jóvenes clérigos sevillanos, optarían por afrancesarse para no sacrificar su «filosofismo».

Ya habrá ocasión de volver sobre tema tan sugestivo que nos hace adelantarnos a los acontecimientos. Si el Siglo de las Luces es el siglo de las revoluciones, también lo es de las academias. Las academias era el nombre que se daba entonces a las tertulias literarias del mismo modo que se llamó ateneos a los centros de estudios superiores. Al nacer Lista, ya existían en Sevilla dos Reales Academias: la de Medicina y la de Buenas Letras, lo cual no fue óbice para que en 1788 fundaran don Manuel María de Arjona y don Justino Matute, académico de la de Medicina, una Academia Horaciana, de la que Forner, destinado en Sevilla, llegó a ser presidente. Esa Academia tuvo corta vida, hasta 1792. Al año siguiente fundaban otros dos clérigos, Reinoso y Roldán, una nueva academia, la Academia Particular de Letras Humanas, que en su vida también breve –se disolvió en 1801– desarrolló una intensa actividad en la que se pasó gradualmente de la especulación teológica y el empleo del latín al interés por las humanidades y la lectura de textos franceses, italianos e ingleses. En esta Academia ya intervino Alberto Lista de modo destacado con Roldán, Reinoso, Matute, los hermanos Arjona, Castro, Sotelo, Blanco y Vacquer aquel gaditano intrigante que tanto maltrata Blanco en su *Autobiografía* y que se ocupó de editar una antología de versos de Forner, mentor de la Academia. De esa Academia

llegaría Lista a escribir «que vino a ser en pocos años la verdadera escuela sevillana de humanidades». Al morir Forner a poco de su traslado a Madrid, pasó a ser el mentor de la Academia don Manuel María de Arjona, cuatro años mayor que Lista y padre espiritual de Blanco.

Arjona y Blanco habían recibido influencias heterodoxas de corte jansenista y no ocultaban sus críticas a la Curia romana. Ya Forner, como el mismo Jovellanos, se picaba de regalista y propugnaba una Iglesia nacional independiente de Roma. En toda época hay ideas en el aire en las que más o menos participan los dados a pensar, y esas ideas eran en su mayoría francesas y fue la Revolución lo que las puso al rojo vivo. Por los años de la Revolución organizó Arjona cerca de Osuna otra academia, la Academia Silé, que llegó a infundir sospechas de logia masónica o club jacobino. El caso es que esta promoción más joven sintió por la Revolución Francesa un entusiasmo que jamás sintió la promoción de los ilustrados, con Jovellanos a la cabeza. Éste reaccionó con una contundencia parecida a la de Burke en Inglaterra y llegó a decir que la democracia es «cosa que no sólo todo buen español, sino todo hombre de bien, debe mirar con horror».

Extinguida la Academia de Letras Humanas, Lista no tardó en ingresar en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras con un discurso, aparentemente perdido, sobre *La moral del drama*. Al mismo tiempo, a punto de consagrarse sacerdote, explica cursos en la Sociedad

Patriótica, como llamaban entonces a la Económica de Amigos del País, y colabora asiduamente en *El correo literario y económico de Sevilla,* fundado por Matute en 1803. El plan de estudios de la Económica difiere del de la Universidad en su mayor hincapié en las humanidades y en la atención prestada a las matemáticas y al francés y el tenor de las conferencias de Lista es harto elocuente: *Los males de la ignorancia y los grandes bienes que las ciencias útiles han producido a todas las naciones cultas* o bien *Acerca del influjo de los conocimientos matemáticos en los progresos del saber.* También lee poemas de asunto más bien prosaico y pedante: *La gloria de los hombres benéficos* y *La felicidad pública.* Sin embargo, los acontecimientos mundiales sólo merecen los desdenes de su musa, más atenta a la naturaleza que a la historia. A las ideas abstractas y los tópicos del siglo hacen contrapeso las efusiones amorosas y los idilios bucólicos. En él está Horacio y está Meléndez Valdés, pero también está el Petrarca, a quien traduce, como traduce al Bondi o al Metastasio. Los nombres de pluma son asimismo expresivos: «El pescador de Anfriso» o «Licio», apodo éste con el que más tarde firmaría muchas de sus cartas. En este ambiente de estudios nobles, en este idilio con la naturaleza hace la Historia su irrupción. Nadie en Sevilla se opone al alzamiento nacional contra los franceses y menos que nadie Lista y sus amigos. Redacta proclamas de la Junta Provincial y canta la victoria de Bailén. Se suspende *El correo de Sevilla* y, en

unión de Matute, crea Lista la *Gaceta ministerial de Sevilla,* órgano de la Junta Provincial, pronto sustituida por la *Gaceta de la Junta Suprema Central* o *Gaceta del Gobierno,* cuyo primer director es el filólogo don Antonio de Capmany y a la que se incorporan Lista y Matute. Reaparece por poco tiempo el *Semanario patriótico,* publicación que en Madrid había tenido apenas dos meses de vida y que en Sevilla Lista y Blanco se encargan de radicalizar. Hundido este periódico, sale *El espectador sevillano,* cuyo factótum es Lista, ansioso de manifestar su devoción por Montesquieu y su admiración por el sistema político de los flamantes Estados Unidos de América. Detrás de estas aventuras periodísticas está Jovellanos, no muy conforme con ciertas indiscreciones de su equipo, como escribe a lord Holland. Con todo, al morir el conde de Floridablanca, Jovellanos no duda en encomendar su Elogio fúnebre al cantor de Bailén y recensor de un libro de lord Holland y en él Lista se desfoga contra Godoy, causa de los males de Jovellanos, se muestra como éste regalista, censura la colonización de América y encierra la era de los Austrias en la fórmula de los «doscientos años de tiranía». En el fondo late una admiración desaforada por la Revolución Francesa. También interviene Lista en diversas comisiones políticas, entre las que procede destacar la de instrucción pública, presidida por Jovellanos, cuyo plan de reforma, por su concepto minoritario de la cultura y por su énfasis en el latín y las humanidades clásicas, difería

del proyecto de reforma educativa de Quintana, que fue el que prevaleció.

La batalla de Ocaña hizo mudar las tornas de la guerra y la Junta y los patriotas tomaron el camino de Cádiz. Con ellos fueron Quintana y Blanco, patriota acérrimo el uno y desertor y renegado el otro, que no perdió tiempo en embarcar para Inglaterra para predicar desde allá la emancipación de las colonias americanas. Lástima que aún no hubiera nacido Freud, porque el caso de Blanco es psicoanalizable. Sí que hubiera podido ponerse en las manos de un frenólogo, que con seguridad habría encontrado en él muy desarrollado también el célebre «órgano de la veneración» por todo lo inglés. En las manos de quien cayó fue en las de un satirista anónimo que en una *Ode valedictory (Blanco White to the Mother Church)* lo puso literalmente como chupa de dómine. Lista, Reinoso, Mármol, Arjona, creen en cambio que la resistencia es un disparate y se echan en brazos del invasor.

El caso de Lista es particularmente grave. No le basta con permanecer en la ciudad ocupada, sino que se apresura a ofrecer sus servicios al mariscal Soult, el gran depredador, al que lleva un plan de reformas; traduce y estrena *Le malade imaginaire* de Molière y despliega gran actividad como propagandista político en la recién fundada *Gaceta de Sevilla,* desde cuyas páginas se desaconseja la lucha por inútil y perniciosa, se califica la resistencia al francés de obra de ambiciosos, tontos y criminales y se recuerda que la misión de todo sacerdote es predicar la

paz. A qué extremos llegaría que el propio Blanco White escribiría desde Londres, con Lista ya en el exilio: «¡Pobre Lista! En la hora desgraciada lo detuvo el amor de su familia; ahora habrá tenido que abandonarla mil veces peor que si lo hubiese hecho al principio». La verdad es que Lista no se paró en barras; a uno de los extremos que llegó fue a ingresar en una logia masónica para la que escribió odas tituladas *La beneficiencia, El triunfo de la tolerancia, La bondad es natural en el hombre.* Juretschke dice que se trataba de poesías «políticamente anticristianas y heterodoxas en la moral». Nosotros diríamos hoy que esas poesías son el colmo de la modernidad.

El exilio era, pues, lo menos que Lista se merecía y el recurso más prudente a su alcance. De Sevilla pasó a Zaragoza, donde en una logia masónica «presentó una pieza de arquitectura», lo que puesto en cristiano significa que dio lectura a una composición poética. Por fin pasó el Pirineo y se vio en la dulce Francia que de entrada le supo a acíbar. Ya se sabe cómo la patria de los derechos del hombre y el ciudadano suele acoger a los refugiados españoles, sobre todo si llegan en «manadas numerosísimas».

Lista fue, como todos, al «depósito de refugiados» de Tolosa de Francia, y allá fundó una academia con lo que logró mantenerse y ayudar a los que pasaban necesidad. De Tolosa pasó a Auch, donde le salieron unas clases y no parece que interviniera en intrigas políticas, aunque se le denunció por supuestas relaciones con Espoz

y Mina. En aquella Francia de la Restauración borbónica no halló Lista rastro del espíritu revolucionario que tanto admiró de lejos, y expresó su desengaño en versos como los del soneto *Los franceses de 1814* y en cartas en que confiesa su error en creer que la Revolución «había dado a esta nación un carácter». En Tolosa se confesó de haber sido masón y fue absuelto por el arzobispo y un penitenciario pontificio. Sus inquietudes pedagógicas y políticas las desahogaba por carta con Reinoso: «...enseña y da luces –le escribía– Forma esa juventud ya que la que formamos nuestro Albino y yo se ha malogrado». Tuvo ocasión de visitar a Meléndez Valdés a quien debió de conocer en Sevilla cuando éste acompañó, como ministro de jornada, como hoy se diría, al rey José en la Semana Santa de 1810. El «Tíbulo español», como Lista lo llamaría en su elegía, falleció en Montpellier el mismo año de 1817 en que Lista pudo regresar a la patria.

En Pamplona da clases particulares a los hijos de un prócer y revalida con el prior de la Catedral la absolución tolosana. Escribe poesía de tarde en tarde y aunque reconoce haber perdido la «lozanía agreste» de la juventud, no por ello renuncia a sus «bagatelas amorosas», que son esas poesías de ocasión entre las que destaca su *Oda al sueño,* muy festejada por Quintana en la tertulia del marqués de Vesolla, protector de Lista, a la que el poeta de la imprenta y la vacuna por lo visto concurría a pesar de hallarse confinado en la ciudadela. Quintana estaba en

Pamplona por razones políticas distintas de las de Lista. Patriota en el sentido primitivo, partidario sin fisuras de la Revolución Francesa, sufría las consecuencias de la reacción anticonstitucional del Rey Deseado. Lista fue a parar a Francia por «filósofo» y ahora que se repatriaba con cautela, encontraba de nuevo a su amigo el «patriota». Las cosas que unían al «patriota» y al «filósofo» eran más importantes que las que los separaban. De aquél dijo éste: «He aquí los frutos de las revoluciones: víctimas y más víctimas». Quintana sigue siendo para Lista un utópico de 1790; Lista para Quintana un afrancesado.

Precisamente por afrancesado no consigue que la Diputación foral lo haga catedrático, pero oposita a una cátedra de Matemáticas en el Consulado de Bilbao y la gana gracias a que Sotelo, amigo suyo y de Reinoso desde los días sevillanos de la Academia de Letras Humanas y afrancesado como ellos, es asesor del Tribunal de Comercio. «He vivido en Vizcaya más de año y medio, y en todo ese tiempo no se cometió en todo el señorío un solo delito que mereciese pena aflictiva...», llega a escribir. *O tempora, O mores*. Gracias a sus clases particulares se relaciona como en Pamplona, con las mejores familias, tradicionalistas también, y en unión de Calleja, otro cura afrancesado, funda el Colegio de Santiago, donde ejerce de regente de estudios. Le va muy bien en Bilbao en todos los órdenes, pero deja Bilbao por Madrid así que tiene noti-

cia del pronunciamiento de Riego en Las Cabezas de San Juan.

Los liberales en el Poder no abrieron los brazos a los afrancesados; se limitaban a tolerarlos. Su condición de afrancesado hizo que Lista se viera postergado y «excluido de la interinidad de la clase de Humanidades...», en los Estudios de San Isidro, prestigioso instituto creado a raíz de la expulsión de los jesuitas. Lista tiene, pues, que pensar en repetir la fórmula bilbaína del Colegio de Santiago, y con la colaboración una vez más de Calleja y además de Hermosilla funda el Colegio de San Diego. Su plan de estudios se aproxima al plan de reforma presentado por Quintana en la importancia concedida al estudio de las Ciencias, si bien él no deja de insistir en las Humanidades. Anuncia que quiere convertir a los alumnos en ciudadanos y entre las asignaturas establece la enseñanza de la Constitución. No se descuida por eso la enseñanza religiosa ni la literaria y, al margen de las clases, se crea la Academia del Mirto para encauzar las inquietudes de alumnos que se llaman Roca de Togores, Ferrer del Río, Eugenio de Ochoa, Patricio de la Escosura, José de Espronceda, Ventura de la Vega, Juan de la Pezuela (el futuro traductor de *Os Lusiadas*), Usoz del Río, Agustín Durán, eslabón importante éste en la cadena que lleva el magisterio de Lista hasta los hermanos Machado.

El desastrado fin del trienio constitucional da al traste con el Colegio de San Mateo, pero antes de pasar adelante hay que hacer referencia

forzosa a la actividad periodística de estos afrancesados, manifiesta en tres periódicos: *Miscelánea del Comercio, Política y Literatura, El Censor* y *El Imparcial.* De *El Censor* dice Menéndez Pelayo que lo «redactaban Hermosilla, Miñano y Lista, con poca originalidad en la parte política, traduciendo muchas veces, sin decirlo, a publicistas franceses de la escuela doctrinaria, y aun de otras más radicales, como Comte, Dunoyer, Say y el mismo St. Simon». Partidarios de la monarquía constitucional, tienen la doble enemiga de los serviles a su derecha y los liberales a su izquierda. La hostilidad clerical de *El Restaurador* fuerza la clausura del Colegio de San Mateo y por la izquierda han de sufrir ataques polémicos de plumíferos tales como José Joaquín de Mora, el de la polémica calderoniana con Böhl de Faber, o de Bartolomé José Gallardo, «hombre sin moral», como Lista le llama, o de Manuel José Quintana, que hace de ellos una etopeya bastante negativa en una carta a lord Holland. En aquel trienio tan confuso, los afrancesados se ven entre dos fuegos, pero las ideas que exponen no son nuevas. Las mismas o parecidas son, como señala Juretschke, las de Jovellanos en su correspondencia con lord Holland, el oráculo con el que todos se confiesan. Ya en carta a Reinoso desde Francia, comenta Lista: «... has de saber que el espíritu maligno de la democracia hace aquí tantos estragos como hizo en España bajo las Cortes. Los liberales no saben más que delirar». Al mismo corresponsal le escribe después desde Madrid: «Riego me ins-

pira interés y no quisiera, por cuanto hay en el mundo, que se asociase con liberales exaltados o ambiciosos, de cuyas astucias sería él mismo el primer juguete». En otra ocasión le escribe: «Galiano y Manzanares han callado ahora porque ya tienen destinos; pero hay otra multitud de desacomodados que desean que se les acalle de la misma manera. La democracia tiene muchos brazos y muchas bocas». Los afrancesados no sólo se someten a la reacción absolutista, sino que la sirven en actividades de prensa y propaganda. Es la época de *La Gaceta de Bayona,* uno de cuyos fines es –Lista lo consigna por escrito– «proclamar los principios monárquicos y antirrevolucionarios y extirpar, en cuanto le sea dado, las semillas del liberalismo democrático y republicano». La revolución de julio de 1830 pone fin a *La Gaceta de Bayona* y obliga a Lista a sacar *La Estafeta de San Sebastián.* El ministro que estaba detrás de estas empresas era López Ballesteros, que logró atraerse a los afrancesados, y por cuenta de él debió de hacer aquel viaje a Inglaterra en el que tuvo ocasión de avistarse con su entrañable Blanco White. El juicio moral que hace sobre su amigo y, de paso, sobre Reinoso y sobre él mismo, es realmente curioso:

> Reinoso sólo era sensible a la verdad y la virtud. Blanco lo era a todo. Su fibra irritable y débil producía movimientos tumultuosos en su alma. El pobre buscaba la razón que disculpase estos tumultos y, por desgracia, la encontraba en la fantasía más rica que ha existido.

> Reinoso no conoció nunca esos pronunciamientos contra la potencia intelectual. Yo he sido siempre un medio entre los dos. No siempre he reprimido mis afectos como Reinoso, pero nunca les he concedido la razón como Blanco. He tenido menos fuerza que el primero y menos conciencia que el segundo. Reinoso era incapaz de hacer una cosa mala en sí; Blanco, una cosa que él creyese mala. Yo he sido más hombre que los dos, tomando esta voz *in malam partem*. Reinoso era el más perfecto de los tres; Blanco, el más amable; yo, el más enérgico.

Tampoco deja de ser elocuente el título de una de las muchas poesías que le dedica a Blanco: *A Albino: la felicidad consiste en la moderación de los deseos.*

La suerte quiso que en la nueva situación fuera Presidente del Gobierno y Ministro de Estado Cea Bermúdez, amigo de Sebastián Miñano, el cual no perdió tiempo en recomendarle a sus amigos Reinoso y Lista. Cea fue a Bayona a ofrecerle a Lista el cargo de director de la *Gaceta de Madrid.* La *Gaceta* no se limitaba entonces a publicar documentos oficiales sino que además era un órgano oficioso de opinión del Gobierno. No se agota ahí la actividad periodística de Lista, que también escribe en *La Estrella,* más afín aún a Cea y desde cuyas páginas combate al carlismo, que empieza a agitarse con la derogación de la ley sálica. La muerte de Fernando no lo aparta de los aledaños del Poder y en 1836 lo vemos al servicio de Mendizábal, el

otro gran depredador. Nada de extraño tiene que prestara su colaboración a este devastador del patrimonio artístico de la Iglesia quien no había tenido inconveniente en prestársela al duque de Dalmacia, a quien por cierto aconsejaba que no se molestara en los tiempos de la *Gaceta de Bayona,* pues Soult era a la sazón fiel ministro de Luis XVIII y, como es norma en tales casos, enemigo póstumo y víctima retroactiva del «régimen anterior». Esta colaboración con Mendizábal fue la última pirueta política de Lista, que el 37 dejó la dirección de la *Gaceta* y el 38 dijo adiós a Madrid y se fue a Cádiz. Nadie mejor que don Marcelino resume las peripecias de Lista y sus amigos en aquellos años:

> Amnistiados el año 20, formaron una especie de partido *moderado* y de equilibrio dentro de aquella situación, a cuya caída contribuyeron en viéndola perdida. En tiempo del rey absoluto fueron grandes partidarios del *despotismo ilustrado,* y durante la regencia de Cristina, constitucionales tibios. Lista y Reinoso, Miñano, Hermosilla, Burgos, son los padres y progenitores del *moderantismo político,* cuyos precedentes han de buscarse en *El Censor* y en la *Gaceta de Bayona*. Lista educó en política y en literatura a lo más granado de la generación que nos precedió.

Punto y aparte merece la labor docente de Lista, que en Madrid no se limitó al Colegio de San Mateo y a la Academia del Mirto, sino que se extendió a la Universidad de Alcalá, en cuyo traslado a Madrid dentro del plan de reformas

de Quintana, Lista tuvo arte y parte; al Ateneo, donde alternó como conferenciante con Alcalá Galiano, Joaquín Francisco Pacheco, Pascual de Gayangos y Donoso Cortés, entre otros. Ingresó en la Real Academia de la Lengua en agosto de 1833, y colaboró como supernumerario con la de la Historia, de la que también sería numerario quince años después.

Una razón de peso para dejar Madrid fue su cesantía en la Universidad, dispuesta por el ministerio Ofalia. No dudó Lista en acudir a Cádiz donde en unión de otro sacerdote latinista, el P. Jorge Díez, fundó el Colegio de San Felipe Neri. Esta institución, reproducción del colegio bilbaíno de Santiago y del madrileño de San Mateo, tuvo un plan de estudios muy parecido salvo que, en atención a los tiempos que corrían o por maduración de criterios pedagógicos, se prestaba mayor interés a la formación religiosa que a la formación política, y eso que el colegio ocupaba el convento en cuya iglesia se habían reunido las Cortes del año 12. Desde Cádiz iba con frecuencia a Sevilla, donde fue nombrado director de la Real Academia de Buenas Letras, y su primera intervención fue en la sesión necrológica dedicada a don Manuel María del Mármol. Nada nos define mejor que lo que decimos de otro, y eso es lo que Lista hizo al recordar que Mármol fue el primero «que sustituyó en la enseñanza de la lógica y la metafísica las ideas a las voces, la análisis profunda a la nomenclatura estéril de los peripatéticos... el primero que dio a conocer ...los principios luminosos de Condi-

llac...» «¿Quién impuso... a sus alumnos de filosofía el estudio de las matemáticas...?» Mármol nos dejó «un ejemplo de que pueden desearse y hacerse reformas en los estudios, sin destruir las creencias, sin desmoralizar la sociedad. Mármol era cristiano... sin superstición ni fanatismo, así como filósofo sin orgullo ni incredulidad».

Todo cuanto Lista dijo de Mármol, insisto, era aplicable al propio Lista, y eso pudo verse tres años después cuando, trasladado definitivamente de Cádiz a Sevilla, fundó en esta ciudad el Colegio de San Diego. En esta empresa, en la que tuvo colaboradores como Rodríguez Zapata, catedrático de Retórica y Poética de la Universidad, y alumnos como Gustavo Adolfo Bécquer, puso en práctica unas ideas docentes muy claras, recogidas en el discurso que leyó al concluir con exámenes públicos el curso en junio de 1845. «Es evidente –decía don Alberto– que la educación moral es de un orden superior a la intelectual; porque ésta puede formar sabios: pero aquélla forma *hombres*: mas también es evidente que la buena educación intelectual... afirma y robustece la buena moral... No me sería difícil demostrar ...los inconvenientes que resultan siempre que se rompe el equilibrio entre la civilización moral y la intelectual de las naciones. En la falta de este equilibrio han tenido su origen las diatribas absurdas de Rousseau contra las ciencias, y las no menos absurdas del filosofismo del siglo XVIII contra las creencias. ...Los principios morales que hemos adoptado para la dirección de la juventud, están

fundados en la única base sólida y verdadera que pueden tener, a saber, la religión cristiana, porque sólo el cristianismo civilizó el mundo: porque sólo el cristianismo tiene por objeto, entre todas las creencias, la perfección de la inteligencia humana». Llama a la disciplina «el alma de los establecimientos de educación» y dice que será «no severa ni rígida, pero exacta». Aclara que el colegio no es un convento y que las prácticas religiosas que en él se ejercitan y recomiendan son las «propias de un caballero y de un filósofo cristiano que ha de vivir en el siglo:» (Esta terminología se la volverían a oír los españoles un siglo más tarde a otro gran educador: don Manuel García Morente). La historia de España había que estudiarla como parte de la Historia universal, único modo de saber el lugar que una nación ocupa entre las demás. El aprendizaje del latín era primordial, pero no excluía el de otras lenguas vivas como el italiano. Algo que Lista no le perdonaba a Feijóo era que el benedictino aconsejara sustituir el estudio del latín por el del francés.

En sus últimos años sevillanos Lista fue nombrado canónigo y se creó para él una cátedra de Matemáticas en la Universidad. Su prestigio era inmenso y se le tenía, con razón, como uno de los primeros poetas de España, si no el primero.

Dice Juretshke que el texto de su discurso de ingreso en Buenas Letras se perdió. No estoy de acuerdo. En los *Ensayos literarios y críticos* que en 1844 le prologó por cierto su antiguo adver-

sario político José Joaquín de Mora, incluye Lista tres artículos bajo el título de *La moral dramática* en los que, después de pasar revista a la idea de D'Alembert del teatro como escuela de costumbres y de Rousseau como corruptor de costumbres, se remonta a Horacio para decir que el teatro ha de producir placer y mezclar lo útil con lo agradable y evoca al Aristóteles que atribuye a la tragedia el efecto moral de purificar las pasiones del terror y la compasión. La tragedia griega, según él, predicaba el odio a la monarquía y el dogma del fatalismo, y la comedia por su parte «tomó un carácter más que democrático» pues «Aristófanes y sus imitadores, poseedores del talento de la sátira la emplearon de la manera más agradable a aquel pueblo soberano; porque si a los reyes se les lisonjea con sus propios elogios, el modo más seguro de agradar a las democracias es degradar a los hombres que sobresalen». El discurso leído por él al ingresar como supernumerario en la Academia de la Historia versó sobre la importancia de nuestra historia literaria, cuyo estudio era necesario «para evitar que se repita el escándalo que produjo en el siglo pasado el célebre artículo *España* de la Enciclopedia, cuyo autor se cubrió de toda la ignominia que quiso derramar sobre nuestra nación. Es forzoso –seguía diciendo– borrar la triste mancha que desde el siglo de Luis XIV echó Boileau sobre nuestra literatura dramática, sin entenderla ni tener las luces suficientes para apreciarla. Es fuerza desengañar a Europa de que es falso el epigrama de que sólo

tenemos un buen libro, que es el que enseña a despreciar a los demás»...

Es imposible, en esta torpe síntesis, dar una idea del caudal de ideas estéticas y literarias de Lista. Latinista y matemático, tiene un oído finísimo para la palabra exacta y el acento justo. Hace suyo el lema de Quintiliano *Judicium aurum superbum* y por eso encuentra tosco el Poema del Cid y monótono a Berceo y aun más al Arcipreste de Hita, en cuyo tetrastrofo monorrimo señala la diferencia entre lenguaje natural y lenguaje rústico lo cual no le impidió «llenar sus poesías satíricas de intenciones poéticas, como puede verse en su discurso de las *propiedades de las mujeres chicas...*» De Góngora admira el lenguaje y detesta el estilo y a Fray Luis lo pone por los cuernos de la luna, en la teoría y en la práctica, como puede verse en su *Oda a la Ascensión del Señor*. También ensalza a Herrera y a Rioja, prueba de ello es que señala su influencia en su admirado y querido Juan Meléndez Valdés. Hay mucho Herrera en su magnífica y vibrante oda *A la victoria de Bailén* y en el prólogo a sus *Poesías* confiesa: «he pugnado por reunir en la versificación muy variada en cuanto a los metros, la valentía y fluidez de mi maestro Rioja, con el edificio admirable y generalmente poco estudiado de los versos de Calderón». De Feijóo reconoce que «pugnó contra los errores supersticiosos» y que la nación le «debería erigir una estatua, teniendo cuidado de quemar sus obras al pie de ella». Y es que a su suplantación del latín por el francés atribuye Lista «la malha-

dada división de la literatura en clásica y *romántica*». En cuanto al romanticismo histórico, que acepta con entusiasmo, y al romanticismo liberal, que rechaza, habría aún mucho que decir, así como de su traducción de la *Historia Universal* de Ségur o de su interesantísima necrología de Napoleón Bonaparte. Casi un siglo antes de que se hablara de «enumeración caótica», describe así don Alberto las dos calidades características de la oda: la osadía y el desvarío. «La osadía consiste en el giro y armonía rápida de la frase, en la novedad y originalidad de las invenciones, en las metáforas atrevidas, en el uso de voces e imágenes desusadas. El desvarío consiste en el desorden aparente de las ideas, es decir, en presentar las ideas, no según el orden natural y didáctico que ocurrirían a un alma que estuviese tranquila, sino según el grado de interés o de pasión que excitan en el poeta y en omitir todas las ideas y frases intermedias que retardarían el movimiento impetuoso de la pasión». Don Alberto Lista es de esos hombres de los que cuanto más se dice, más queda por decir y de cuya compañía se separa uno siempre con pesar y sin acabar nunca de aprender. Si, como decía Manuel Díez Crespo, lo moderno es lo que está bien hecho, nada más moderno que el lenguaje y el pensamiento de don Alberto Lista y Aragón. Prueba de ello es la versión suya del célebre soneto a la Noche de su querido, a pesar de todo, Blanco White, que voy a leer para que sea con palabras suyas con las que nos despidamos esta noche.

¡Oh noche! cuando a Adán fue revelado
quién eras, y aun no vista, oyó nombrarte,
¿no temió que enlutase tu estandarte
el bello alcázar de zafir dorado?

Mas ya el celaje etéreo, blanqueado
del rayo occidental, Héspero parte:
su hueste por los cielos se reparte,
y el hombre nuevos mundos ve admirado.

¡Cuánta sombra en tus llamas ocultabas,
oh Sol! ¿quién acertara, cuando ostenta
la brizna más sutil tu luz mentida,

esos orbes sin fin que nos velabas?...
¡Oh, mortal! y ¿el sepulcro te amedrenta?
si engañó el Sol, ¿no engañará la vida?

«Viñamarina», enero de 1994

# DON FEDERICO RUBIO Y LA VENDIMIA



El viajero Richard Ford, que tan aficionado fue a las cosas de España, país, si se le hace mucho caso, que no se merecían sus naturales, decía que la vendimia de Jerez es como la crecida del Nilo: un gozo y un provecho, negocio y fiesta a un tiempo. Como gozo, como alegría, la vio también el insigne médico portuense don Federico Rubio cuando escribe:

> ...hay operaciones tristes y operaciones esencialmente alegres. Quizá ninguna tanto como la vendimia. Es bello el ver salir una cuadrilla de hombres, uno tras otro, por la estrecha vereda, con la tineta vacía en la cabeza; verlos llegar al tajo, repartiéndose e inclinándose cada uno hacia su cepa, separar las anchas hojas y descubrir los nutridos racimos

que penden como tetas henchidas de dulce zumo; llenar las tinetillas hasta el colmo, volver con ellas otra vez en fila, guardando firme equilibrio en la cabeza del vendimiador, para vaciarlas sobre el redor de esparto, colocado en el almijar para el oreo. Luego, aboca la noche. Los redores se vierten en el lagar. Dos robustos trabajadores, casi desnudos, hacen muestra de sus varoniles y vellosos miembros; sus herrados zapatones chascan estrujando las uvas, y corre el sudor por sus nobles cuerpos en tanto corre por el caño el mosto bullidor. Retíranse fatigados, sustituyéndolos dos parejas que amontonan la estruja a la machina, sujetándola por larga cinta de estera, montan la ruda tuerca sobre el husillo, atraviesan las dos largas palancas y comienzan a tirar al compás de hondos jipidos. ...Concluida la faena, los pisadores y estrujadores van a la gañanía, desarrollan su lecho de anea y se acuestan, roncando apenas echados; mientras que los restantes viñadores, sentados sobre un cantero tendido o sobre un taburete de pitaco, cuentan historias, o recitan, o leen un romance a la luz indecisa del humoso candil.

Don Federico Rubio perteneció a una estirpe de españoles beneméritos que pretendieron redimir a sus compatriotas predicándoles el amor al trabajo, enseñándoles a buscar en el trabajo la alegría y la felicidad. La lección del trabajo gozoso, del trabajo gustoso la aprendió don Federico Rubio de niño en la vendimia jerezana.

¿Qué aprendí –se pregunta– ...en la vendimia?... a placerme la dulce sobriedad, a despreciar el lujo impertinente, a amar el trabajo,

a simpatizar con el trabajador, a conocer una industria agrícola de la que penden el presente y el porvenir de mi querida tierra.

Si don Federico Rubio hubiera sido catalán habría predicado el amor al comercio; como era andaluz, predicó el amor al trabajo, no porque los andaluces amemos el trabajo, sino porque el trabajo es lo más digno de amor que tiene Andalucía. El trabajo y el comercio son los dos vectores del progreso; son dos fuerzas componentes en cuyo equilibrio estriba la solidez de la resultante. Cuando ese equilibrio se rompe, el progreso se convierte en retroceso, porque no es progreso que el comercio progrese a expensas del trabajo ni el trabajo a expensas del comercio. Comercio y trabajo se necesitan; no pueden prescindir el uno del otro. Los hombres de la Ilustración, en el siglo XVIII, lucharon por ennoblecer el trabajo; en el siglo XIX, los hombres del progresismo ennoblecieron a los comerciantes. El siglo XIX fue el gran siglo de la burguesía y la burguesía todo lo que toca lo convierte en comercio. Si los ilustrados hubieran querido ennoblecer de veras el trabajo, lo menos que podrían haber hecho, como pedía don Antonio de Capmany, era no destruir los gremios o corporaciones; un vez destruidos en nombre de la libertad profesional, los burgueses no tuvieron dificultad en hacer del trabajo una mercancía. Cuando don Federico Rubio era niño, la España rica era la España agraria; cuando llegó a ser un hombre ilustre, el progresismo, en el que siempre militó, había desplazado la riqueza de Es-

paña hacia la España industrial, donde el comercio, más que una profesión, es una moral. Esta moral comercial se distingue bastante de la moral del trabajo, y en aquellas regiones de España –en la España del nordeste– que le deben su prosperidad, llega a constituir una pasión, y una pasión ciega. Hasta qué punto no cegará esta pasión a esos españoles que un excelente escritor contemporáneo, al comentar en fechas muy recientes la corrupción del lenguaje en nuestra patria, emite un juicio de estilo que es una confesión moral: «...el castellà ordenat i bell del Codi de Comerç contrasta amb la gesticulació retòrica del Fuero del Trabajo...». Es evidente que, desde el respetable punto de vista de la moral del comercio, es «gesticulació retòrica» decir (I,2) que «Por ser esencialmente personal y humano, el trabajo no puede reducirse a un concepto material de mercancía, ni ser objeto de transacción incompatible con la dignidad personal de quien lo preste». ¡Qué lejos en efecto esta retórica de aquel otro lenguaje que, como dice Valle-Inclán «tiene la frialdad de los códigos y las constituciones»!

El comercio no es solamente una moral; es también una cultura, aunque me temo que los únicos comerciantes de España que lo han comprendido son los catalanes. En España, insisto, no hay más burguesía culta que la catalana. Pero del mismo modo que hay una cultura del comercio, hay una cultura del trabajo y hay una cultura del ocio. Jerez de la Frontera es una ciudad rural que debe su prosperidad a la cultura

del ocio. De la cultura del ocio a la cultura del lujo no hay más que un paso y ese paso lo da Jerez como nadie: lo da a caballo. ¿Fue éste el «lujo impertinente» que don Federico Rubio aprendió a despreciar en las noches de la gañanía? No lo creo. Hay lujos y lujos. Los lujos impertinentes son los lujos burgueses; los lujos jerezanos del caballo y el vino son lujos como lo es el Coto de Doñana, lujos aristocráticos en una región cuya burguesía tiene aún mucho que aprender de la catalana.

Jerez pasa como quien no quiere la cosa del vino al caballo y del caballo al vino, del ocio al lujo y del lujo al ocio, y lo que en otros lugares puede ser un vicio, en Jerez es virtud, porque en Jerez el trabajo es juego y toda obra es una obra de arte. Obra de arte es cualquier fino u oloroso; obra de arte la cría y la doma de un caballo. La cría de un caballo de raza es como la cría de un vino de marca, cuestión de mimbre y tiempo. No sé que *lord* inglés dijo una vez en el Parlamento británico que la educación de un niño comienza cien años antes de su nacimiento. Naturalmente, ese *lord* quería dar a entender, de la manera menos ofensiva posible, que las únicas personas educadas de Inglaterra son los aristócratas. Como España es diferente, lo que en Inglaterra se hace con los aristócratas, se hace en el británico Jerez con los caballos y con los vinos, que son los verdaderos grandes de España.

«Viñamarina», abril 1984

# LA FRONTERA DE JEREZ



Siempre que voy a Cádiz o a los Puertos procuro pasar por Jerez a eso de mediodía, hora en que ningún español bien nacido puede pasar de largo por Jerez. A esa hora sagrada que es, o era, la del Angelus, nunca falta en Jerez un amigo bodeguero con el que arreglar el mundo por obra y gracia de unas copas de fino o de amontillado. Un nublado y fresco mediodía de junio, con amagos de tormenta por la sierra de Gibalbín, llego a Jerez y el coche, como un caballo que conociera el camino, se va él solito a uno de esos sagrarios de la universalidad andaluza que son las grandes bodegas jerezanas. A mí el universo andaluz de las bodegas me lo abrió la Universidad, una universidad extranjera, inglesa por más señas, cuyo capellán católico –el inefable Monsignor Gilbey– no consumía otra sangre

de Cristo que la que le llegaba de Jerez en botas de roble americano.

Cada vez que me abruma la nostalgia de Inglaterra voy a disipármela a una bodega de Jerez, pero también voy a la bodega cuando Inglaterra me da algún disgusto. Esta vez el disgusto era el de las Malvinas, donde Inglaterra, cumpliendo con su deber, nos infligía un nuevo Trafalgar, sin que nosotros cumpliéramos con el nuestro de infligirle en la misma provincia de Cádiz un nuevo Cartagena de Indias. Yo, además, como no voy a ser menos papista que el Papa, ya que éste había concelebrado en Westminster o en Canterbury con el Primado de la Iglesia Anglicana, quise concelebrar los ritos del vino en la catedral de una bodega con un papista de la Pérfida Albión –John Lockwood–, amigo mío desde los tiempos de oro en que ambos éramos colegiales en Cambridge.

Se suele comparar a las bodegas con las catedrales, pero ahora, en lugar de la tópica nave de catedral, yo veía unas atarazanas donde los arrumbadores, transfigurados en carpinteros de ribera, se afanaban en construir las naves de otra Invencible que pudiera con los elementos y con los ingleses. Esta fantasmagoría me la disipó al momento un aroma envolvente y punzante que no se suele percibir en ninguna atarazana ni en ninguna catedral. Los presuntos carpinteros de ribera habían estado en realidad rociando el vino. No hay nada en este mundo como la fragancia de una bodega cuando las soleras se acaban de refrescar. El vino joven, al bajar de andana en andana desde las criaderas, sube de

categoría y gana grados según se aproxima a las soleras. Quien quiera saber lo que es la sinestesia, haya o no leído a Baudelaire, que vaya entonces a una bodega a paladear una fragancia, acariciar una penumbra, oler una transparencia, y allí oirá lo invisible y verá lo inaudito.

Una bodega puede parecerse a una catedral y a una atarazana; a lo que desde luego no se parece es a un rascacielos, entre otras cosas porque en los rascacielos lo importante está en lo alto, mientras que en la bodega es en lo bajo donde está lo mejor. En el país de los rascacielos las carreras se empiezan por la planta baja y se sube de planta según se sube de categoría, al revés de lo que pasa con el vino, que empieza su carrera en la criadera y la termina en la solera. La civilización del rascacielos es, pues, todo lo contrario de la cultura de la bodega. Cultura es cultivo, y por eso decía Eugenio d'Ors que la frontera entre la cultura y la barbarie la señala la vid, cuyo cultivo es cultura. Esa y no otra es la frontera de Jerez.

Mi amigo inglés y yo, él con su verdad y yo con la mía, que no son contradictorias sino complementarias, hemos buscado y encontrado la verdad común en la verdad del vino. Nos damos un abrazo y apenas pongo el pie fuera de la bodega, veo en las tapias encaladas los signos ominosos de la barbarie, de esa barbarie de nuestro tiempo cuyas dos columnas, la internacional y la multinacional, convergen sobre Jerez y amenazan su frontera. ¿Será Jerez capaz de defenderla?

# MUÑOZ SECA Y PEMÁN



Al cumplirse el medio siglo del asesinato de don Pedro Muñoz Seca se ha llegado a leer que su teatro estuvo proscrito, postergado y no sé si perseguido por el franquismo, y en la mismas columnas no ha faltado tampoco quien proclame que a don José María Pemán lo tuvo ese mismo régimen condenado al consabido y socorrido «exilio interior». Todo español de buena fe que no supere el cuarto de siglo y que, por tanto, no tuviera arriba de quince años cuando, al morir el Caudillo, toda España se volvió antifranquista con efecto retroactivo, no puede comprobar, si alguien no se lo demuestra, hasta qué punto le están tomando el pelo, respectiva-

mente, el cinismo de un caradura y la estolidez de un memo.

El que más y el que menos ha aprendido a escribir artículos leyendo los que durante los famosos cuarenta años publicaba en la tercera de ABC aquel oráculo de príncipes que fue don José María, y antes de eso, cuando aún estudiaba el Bachillerato, protagonizó un par de obras de Muñoz Seca –*La nicotina* y *La OCA*– en aquellos inefables arreglos para colegios de niños que hacían los padres salesianos. Durante dos años y medio se llamó «García Lorca» un teatro madrileño que no recuperó su nombre de «Muñoz Seca», que aún conserva, hasta que la Villa y Corte fue liberada por las tropas de Franco. Los eruditos en materia de teatro –ahí está Manuel Díez Crespo– sabrán contar mejor que yo cuál fue la suerte del teatro de Muñoz Seca en aquellos años en los que, por cierto, el Arniches de *Los caciques,* fue repuesto con éxito y acierto en el Teatro Español. Yo me limitaré a opinar que el teatro de Muñoz Seca fue un teatro de costumbres en el que ninguna clase se escapó de ser puesta en solfa, ni muchos menos la clase obrera sobre todo en aquellos años que precedieron al asesinato del autor, en los que la clase obrera, se había salido de madre y parecía comerse el mundo y a punto estuvo de comérselo. ¿Recuerda alguien el trato que esa clase, a la sazón rampante y arrogante– acababa de derrocar a la Monarquía o eso se creía– recibe en la obra de Jardiel Poncela y muy en concreto en *La tournée de Dios*? Esa «clase obrera» política-

mente organizada recibió como es sabido un trilla más que fenomenal, y una vez metida en cintura, o puesta en su sitio, no era cosa de que un Teatro Nacional se burlara de su hambre, su luto y su derrota. No sé si esto explica que después de la guerra las empresas no se interesaran por comedias como *La Oca* o *Soy un sinvergüenza*. Precisamente bajo ese encabezamiento de «Soy un sinvergüenza», daba cuenta el ABC de Madrid, incautado por los rojos, de la detención en Barcelona del comediógrafo, y en él se apoyó para montarle una abyecta campaña de descrédito moral que desembocaría en la fosa común de Paracuellos.

Muñoz Seca fue monárquico a machamartillo, y por serlo se opuso a la República desde el momento mismo de su proclamación. Fue, en la terminología de hoy, un desestabilizador y un golpista, pues no hubo monárquico que entonces no lo fuera, como era su deber. También lo fue Pemán –lo recuerda Areilza– en «los años –amargos y duros– de su fulgurante trayectoria de tribuno de la oposición, primero en las filas de la Unión Monárquica Nacional– con José Antonio, Maeztu, Guadalhorce, entre otros, –y ya desde 1931 en la abierta incitación a la rebeldía contra el régimen del 14 de abril». A esa incitación no tardaría en responder el general Sanjurjo en Sevilla el 10 de agosto de 1932, y a los participantes en esa jornada de rebelión monárquica se les recordó en una céntrica calle de Madrid, la calle Héroes del 10 de agosto, hasta que un retrógrado ayuntamiento del régimen actual

le devolvió la calle a su antiguo titular, don Salustiano Olózaga, politicastro decimonónico que fue el primero en hacer violencia a la reina niña Isabel II, forzándola –véase Edgar Quinet– a firmar cierto decreto y no sé si a algo más.

Pemán triunfó ya en plena República con *El Divino Impaciente,* acto de afirmación jesuítica frente al régimen que acababa de expulsar a la Compañía de Jesús, pero su gran época, su época de plenitud fue la guerra y los largos años de la trasguerra, difíciles primero y venturosos después. Pemán derrochó todo su talento en la propaganda de la Cruzada y concluida ésta, en la propaganda de la Hispanidad. Triunfó en la oratoria; triunfó en el teatro; mantuvo viva el ascua de su poesía, y por breve tiempo, hasta la reincorporación de don Ramón Menéndez Pidal, desempeñó la dirección de la Academia Española, a la que el Caudillo había devuelto su antiguo determinativo de «Real». Pemán sirvió a la España nacional en la paz con la misma pasión y el mismo estilo con que la había servido en la guerra, y según se fueron disipando las amenazas exteriores – que fueron respetables– le fue asaltando la humana impaciencia de ver en el trono de San Fernando al príncipe anunciado y prometido. Pemán no quería otra cosa sino que se adelantara el cumplimiento de las llamadas previsiones sucesorias, y como lo que pedía lo pedía con gracia y con humor y estaba al fin y al cabo dentro de la legalidad vigente, se llegó a decir que tenía bula para decir lo que a otros no se les permitía. En el ejercicio de ese

privilegio publicó un sonado artículo titulado *Estar en Babia*, alusivo, si mal no recuerdo, a la costumbre de los reyes de León de desentenderse de los negocios de Estado mientras cazaban en ese valle leonés, y como entre bromas y veras vertía delicados conceptos de derecho público, levantó sus escudos la prensa del Movimiento, acaudillada por Emilio Romero. Emilio Romero convocó desde *Pueblo* un concurso periodístico en el que se concedería al mejor artículo que refutara y confundiera las tesis monárquicas de Pemán, un premio de igual dotación que el «Mariano de Cavia». A la convocatoria de Romero acudimos todos los zánganos de la colmena madrileña, afanosos de consagrarnos a expensas de Pemán. El premio lo ganó un escritor falangista que había combatido en la División Azul: Ángel Ruiz Ayúcar, y Pemán, que se reía de todo, bautizó al premio con el nombre de «Mariano de Babia».

La vida pública de Pemán fue una marcha triunfal a la que pusieron fin dos hechos dolorosos: la muerte de su mujer y el mal de Parkinson. Una de las últimas veces que lo vi –hay testimonio lírico del encuentro –fue en la romana plaza Navona, rodeado de jóvenes familiares y quedé profundamente impresionado por su cambio físico. Cuando le impusieron por fin el Toisón, era un muerto en pie.

En Roma precisamente me hablaba Alberti de la injusticia de que no se valorase debidamente la poesía de Pemán, y yo, que no desisto de reparar esa injusticia algún día, no me ex-

plico, si no es por la poesía que atesoraba, la legendaria grandeza de su corazón. Esa poesía fácil, profunda, popular, señoril, andaluza en suma, no le faltó nunca y supo hacerla compatible con los actos de servicio a que le obligaba su pasión cívica. Quiero por eso poner punto a esta evocación con los versos de una dedicatoria que, durante un viaje electoral por la sierra de Cádiz, puso en un ejemplar de *A la rueda, rueda...* que le regaló a su compañero de candidatura José Antonio Primo de Rivera:

Jerez. Mayo. Mucha luz;
un ex alcalde andaluz,
dos poetas de postín,
un auto que viene y va.
¡Parra verde de Alcalá!
¡Niñas de Villamartín!

«Viñamarina», a 8 de diciembre de 1986

# LOS HERMANOS CUEVAS: LECCIÓN Y EJEMPLO



Fue el existencialismo el que puso de moda la noción, en la que habían convergido Ortega y Heidegger, de que el hombre es historia, de que el hombre se hace y se abre camino en la vida como el que con un hacha o un machete se abre un sendero en la maleza del bosque. En esa teoría hay mucho de verdadero siempre y cuando no se olvide que el hombre es no sólo historia, sino también naturaleza, pues por algo dice Freud que la anatomía es el destino. Somos, pues, hijos de nuestras obras y nuestra vida es obra nuestra. El marxismo nos dijo en cambio que somos el resultado de unas circunstancias reducidas a las relaciones de producción. Ése ha

sido uno de los muchos engaños del marxismo, ese remediavagos de las masas encefálicas.

Cuando un escritor habla de otro escritor es muy difícil que no trate de suplantarlo y esa tentación es tanto más fuerte cuanto más estrechos hayan sido los vínculos de amistad. Bien quisiera yo poderme identificar de ese modo con Jesús de las Cuevas y hablar de mí mientras hago como que hablo de él. Advierto de entrada que esa identificación y esa suplantación son imposibles por la sencilla razón de que Jesús de las Cuevas estuvo siempre muy por encima de cosas de las que yo siempre estuve y estoy muy por debajo. En Andalucía se dice de alguien, como sumo elogio, que «sabe estar». Jesús de las Cuevas sabía estar porque estuvo siempre en su sitio; si otros, la mayoría, no sabemos estar es porque ese sitio no lo hemos encontrado por muchos senderos que abramos en el bosque.

Quiero decir con esto que Jesús de las Cuevas fue un hombre feliz y que a esa felicidad contribuyó en gran medida su cultivo de la amena literatura. Si para muchos escribir es llorar, para Jesús de las Cuevas escribir era una fiesta. Pero es que la felicidad es además conformarse con lo que se tiene y Jesús de las Cuevas era de los que cada mañana al despertarse le daba gracias a Dios por el milagro de estar vivo y de vivir en Arcos de la Frontera. En Arcos de la Frontera es posible ser feliz o no serlo; para Hemingway, Parías, el París de los años 20 y 30, era una fiesta; en cambio en ese mismo París Orwell se sentía *down and out*, es decir, hecho polvo. Ya sé que ni

Orwell ni Hemingway tienen nada que ver con Jesús de las Cuevas, con el que sólo tienen en común el haber combatido en una guerra y aun así, en bandos opuestos. A diferencia de esos escritores anglosajones que me han venido a la mente, Jesús de las Cuevas nunca ejerció de profesional de la literatura ni sufrió el tirón de lo cosmopolita. Esos escritores, en cuanto intelectuales, se plantearon muchas cuestiones estilísticas e ideológicas que a Jesús le traían absolutamente sin cuidado, literariamente hablando. Quiero decir que en sus escritos él no se metía a decir cómo hay que escribir o cómo hay que pensar, por más que en su vida supiera dónde estaba y en sus lecturas tuviera un olfato finísimo. Jesús de las Cuevas no sólo sabía estar; también sabía distinguir.

Muchos españoles de cierta edad, entre los que desde luego me cuento, podemos decir que hemos nacido dos veces y esa segunda vez es para todos la misma: el 18 de julio de 1936. Esa fecha pudo ser fatídica para Jesús de las Cuevas, a quien sorprendió en Madrid, en unión de su madre y su hermana, el alzamiento nacional. Vivían en el barrio de Argüelles y entretenían la esperanza de que a la primera embestida de las tropas sitiadoras, que se presentaron enseguida en la Moncloa y en la Casa de Campo, el barrio quedara liberado y sus habitantes en zona nacional. No fue así y Argüelles en vez de zona nacional, fue zona batida que hubo que evacuar.

Quisiera tener yo la facundia de Jesús de las Cuevas para reproducir el relato de aquellos días

en un Madrid desmadrado y la odisea del viaje hasta Suiza, donde quien tenía que ayudar a los fugitivos no les ocultó su antipatía política. Así que pudieron volvieron a la España nacional donde Jesús, que tenía dieciséis años, no perdió tiempo en alistarse. La mejor lección de táctica la recibió de un moro mutilado que vendía chucherías a la tropa en Toledo y que le dijo: «Tú lo que tienes que hacer en un asalto es pegarte lo más posible al oficial, meterte a rastras por las alambradas porque si lo haces por encima, te enredas y te cazan, y cuando llegues a unos veinte metros de la trinchera enemiga, te tiras al suelo y haces fuego, que el que esté en la trinchera casi siempre tira el fusil y sale corriendo». La ocasión no tardó en presentarse y Jesús hizo puntualmente cuanto el moro le dijo; el oficial, un alférez de complemento, le gritaba mientras corría esgrimiendo la pistola: «¡Atrás! ¡Atrás!» Jesús seguía pegado a sus talones y al llegar ante las alambradas, se arrastró por debajo arañándose toda la espalda. Esos arañazos fueron sus únicas heridas de guerra; la segunda parte fue un tifus del que hubo de convalecer a Sanlúcar la Mayor y lo libró de nuevas ocasiones heroicas. Uno de los mejores libros sobre nuestra guerra desde el punto de vista contrario es sin duda el *Homenaje a Cataluña*, del antedicho Orwell, y en él relata la única vez que entró en fuego el autor, con la mala suerte de que recibió un balazo que le atravesó el cuello sin que, por fortuna, la bala le tocase la yugular. Cuenta Orwell que un combatiente que se haya visto en

trance semejante, ya puede decir que ha hecho una guerra. Lo mismo podía haber dicho Jesús de las Cuevas a quien, sin embargo, nunca se le ocurrió escribir sobre el asunto.

Recientemente han aparecido unas memorias de José Luis Cano en las que éste evoca su primera juventud que también coincide con la guerra civil. En esas memorias, que sus amigos leemos con un cariño inevitable, cuenta el autor su encarcelamiento en Algeciras en las primeras semanas del Movimiento y su excarcelación por ser quien era, es decir, único hijo varón de un prestigioso militar que había sido gobernador de Málaga en tiempos de Primo de Rivera. José Luis fue gran amigo de los jóvenes poetas malagueños, desde Prados y Altolaguirre hasta José María Hinojosa y sucumbió a una de las modas intelectuales haciéndose comunista. Esto pasa en las mejores familias. Al ser puesto en libertad, se incorporó al Ejército y, como era corto de vista, lo destinaron a Sanidad y en el Hospital Militar de Córdoba coincidió con el hermano mayor de Jesús, un personaje sin el que Jesús no se entiende del todo. En el hospital había un prisionero rojo que el pobre había quedado medio trastornado del fragor de los combates y José de las Cuevas se dedicaba a curarlo por sugestión hipnótica. Me figuro que Pepe ponía en práctica, más que sus lecturas de Freud, sus divulgaciones a cargo de Stefan Zweig, uno de los escritores más prolíficos y populares de aquellos tiempos.

He mencionado por fin a José de las Cuevas y he tardado en hacerlo pues, como digo, a Jesús

no se le entiende sin José. Gerardo Diego, otro enamorado de Arcos, dedicó una vez unas aleluyas a la ciudad en las que, al enumerar sus encantos decía más o menos –cito de memoria– «Y sus colleras de hermanos, / los Cuevas y los Murcianos». La condición de hermanos es lo único que tuvieron en común los Murcianos y los Cuevas. Los comienzos fueron parecidos, cuando ambos, Carlos y Antonio, con Julio Mariscal, Cristóbal Romero, Eduarda Vázquez, Juan de Dios Ruiz Copete, Julio Mariscal y tantos nombres que ahora se me esconden por los recodos del camino, dieron vida a aquella simpática empresa mecanográfica que fue la revista *Alcaraván*. Carlos marcharía muy pronto a Madrid y su labor fue una poesía rigurosa y metafísica, una crítica concienzuda y constructiva y una literatura para niños con corazón. Antonio se quedó en Arcos y cultivaría con éxito singular la copla flamenca y todos los temas de la Andalucía de siempre en metros tradicionales y rimas ingeniosas, rodeado de una algarabía de plumas digna del prólogo de *La pájara pinta*.

Los Cuevas en cambio son inseparables física y literariamente hablando; son un caso de siamesismo literario como los hermanos Goncourt o los hermanos Álvarez Quintero. Esa siamesis espiritual, por así decir, esa fusión absoluta de dos cuerpos con un alma común quedó malamente quebrantada por la enfermedad, de suerte que cuando a Jesús le llegó la muerte, se encontró hecha la mitad de su trabajo. Por eso le fue tan fácil llevárselo. Tan fácil y tan rápido.

Jesús fue feliz hasta en la manera de morir, pues tuvo esa hora corta que le pedimos a Dios para los que queremos y para nosotros mismos.

No es, sin embargo, de la buena muerte de Jesús de lo que quiero hablar, sino de su buena vida, una vida que no se concibe sin los afanes literarios y sin el ejemplo, el magisterio y la amistad de su hermano Pepe. A Jesús no le dolían prendas y lo decía, cada vez que alguien lo elogiaba por alguna de las muchas obras que firmaron los dos: «Yo no soy escritor; el escritor era mi hermano Pepe».

Yo el mundo de Pepe lo conozco desde luego por sus libros y por sus innumerables artículos, pero ese conocimiento sería muy incompleto de no haberlo revivido a través de cuantos convivieron y conviven con él. José de las Cuevas, la obra de José de las Cuevas, es como una piedra arrojada al agua de un estanque, que se difunde en ondas concéntricas. No recuerdo ya en qué fecha ni a qué edad me asomé yo a la orilla de ese estanque. En una obra como ésa, la transmisión oral cuenta mucho y en toda transmisión oral el mensaje inicial nos llega unas veces enriquecido y otras diluido pero casi siempre deformado. Primero son palabras sueltas, luego frases fuera de contexto, por fin algún fragmento impreso, un día una anécdota, otro un testimonio directo, por fin un primer libro en el que vemos ordenadas y aclaradas todas nuestras intuiciones. Ese libro fue para mí –ya lo dije en otra ocasión– la *Biografía del vino de Jerez*, un libro que parecía imposible después de que el marqués de Bo-

nanza, el inolvidable tío Manolo, lo hubiera dicho todo en esa joya de libro que es *Jerez, Xerès, Sherry*. Yo no tenía veinte años cuando leí ese libro y a esa edad la mente es una esponja. La literatura andaluza hasta ese momento se reducía para mí, y no era mala cosa después de todo, a Alarcón, los Quintero, Pemán, Lorca, Rafael de León y José Carlos de Luna, más los poetas arábigo-andaluces traducidos por García Gómez. Gracias a los Cuevas supe además, y esta lección no la olvidé nunca, que escribir un libro es una ocupación tan grata como tomarse unas copas con unos amigos entre las andanas de una bodega. El que yo haya sido o no capaz de poner en práctica esa lección es ya otro cantar. Pero esa lección tiene un sentido, un sentido sin el que no se entiende el arte de Andalucía, un arte que significa lo mismo para el poeta que para el cantador o el torero. El cante o el toreo sólo salen bien cuando el artista que lo ejecuta «está a gusto» y eso mismo es lo que pasa con la literatura de los Cuevas. El escritor está a gusto cuando ama aquello de lo que escribe, y el amor de los Cuevas por el vino de Jerez no necesita ponderación.

Un hombre está a gusto cuando sabe el terreno que pisa y el terreno que pisaron los Cuevas era el suelo de Andalucía por uno de sus paisajes más privilegiados, el de Arcos de la Frontera. Dije antes que Jesús, y con él José, nunca sufrieron el tirón cosmopolita que a un Hemingway y a un Orwell los llevaron a correr aventuras bélicas o cinegéticas a diversos países

extravagantes, en primer lugar el nuestro. Hemingway, en vista de los pobres resultados obtenidos en la caza al «fascista», se conformó con cazar rinocerontes; Orwell comprendió muy pronto a qué especie zoológica pertenecían sus compañeros de armas e hizo con la máquina de escribir en sus filas todo el estrago que no logró hacer con sus bombas de mano en las filas del «fascismo». El único animal, sin embargo, que Orwell mató en su vida, no fue un cerdo, sino un elefante y de esa proeza, que para él fue un penoso deber, nos dejó un impresionante relato. El elefante que mató Orwell fue un elefante domesticado que tuvo un ataque de locura criminal y Orwell, es decir, el agente Blair de la Policía colonial de Birmania, se vio obligado a eliminarlo. No recuerdo ahora si Hemingway, además de rinocerontes, mató elefantes en sus safaris africanos. Quién sabe, pues, si con el peso de uno o varios elefantes en la conciencia, estos dos escritores de vidas tan paralelas, imitaron a sus víctimas y se repatriaron para morir donde nacieron. Quiero decir que la tierra tira siempre del escritor de raza –no hablo del intelectual– que en el fondo sabe que es en la tierra natal donde está verdaderamente a gusto. Orwell al menos lo dejó escrito en un ensayo inmarcesible que es a la vez una vivisección implacable y una endecha apasionada, hasta el punto de aceptar a su querida Albión con todos sus defectos, mil veces preferibles a las virtudes de las demás naciones en las que luchó por una

revolución que en su Inglaterra no le parecía demasiado indispensable.

Cito estos dos casos para demostrar que no es imprescindible ser andaluz como los Cuevas para replegarse sobre la tierra natal. Precisamente los escritores con los que los Cuevas mantuvieron una cierta comunicación simpática, fueron, fuera de andaluces como Romero Murube y Pemán, gallegos como Álvaro Cunqueiro y José María Castroviejo. Romero Murube y Pemán son los dos polos del eje Sevilla-Cádiz, ámbito por cierto al que reducía el mundo conocido el poeta Fernando Villalón. Cunqueiro y Castroviejo, doctores en *folklore* galaico en el más noble sentido de la palabra, eran la correspondencia puntual de estos escritores del vino fino y el jamón serrano en la tierra de los pimientos de Padrón y el vino de Ribeiro. El segundo apellido de Castroviejo era Blanco-Cicerón y los que le conocían bien se lo cambiaron en Tinto-Cicerón. Castroviejo, con su hirsuta barba rubia, lo mismo podía aparecer disfrazado de guarda forestal que de pertiguero de la Santa Compaña y una noche, que no sé de qué iría disfrazado pero en la que es seguro debía de haber corrido en abundancia el ribeiro o el albariño, llevó a José de las Cuevas con mucho sigilo a ver su criadero de sirenas. Llegados a una especie de alberca, Pepe, que también debía de ir alumbrado, confesó que no veía ninguna sirena, y Castroviejo le contestó que a esa hora era cuando solían amamantar a sus «filiños».

Castroviejo y Cunqueiro en la ría de Vigo y los Cuevas en Arcos de la Frontera son trayectorias paralelas que se juntan en ese infinito al que tiende toda literatura que merezca ese nombre. Unos y otros se mueven entre la tradición, la magia, el humor, el costumbrismo y la erudición. De unos y otros cabe decir lo que del personaje principal de *Curro y los aparceros* dicen sus autores: «Curro se movió poquísimo y su área de dispersión apenas si rebasó los setenta kilómetros a la redonda. Tampoco precisó el hacerlo, porque tuvo siempre ese aire de venir de vuelta de todo, sin ir jamás a ninguna parte, que mantuvieron los andaluces de pura cepa». Para los hermanos Cuevas fue Despeñaperros una frontera infranqueable más allá de la cual nada se les había perdido. Cuando antes dije que Jesús –y José con él, se entiende– estuvo siempre por encima de cosas de las que otros estamos por debajo, me refería a los afanes y las porfías de la baja vida literaria, de los navajazos y las zancadillas por ganar éste o aquel premio, cultivar a éste o aquel crítico, figurar en tal o cual antología, presidir tal o cual jurado, recibir tal o cual doctorado «honoris causa» o sentarse a tal o cual mesa de redacción. Decía el periodista y poeta Manuel Alcántara y lo repetía Fernando Quiñones, que la vocación literaria no es una carrera de caballos. Con otras palabras, hacían suya la olímpica frase del barón de Coubertin de que en el deporte no se trata de ganar, sino de participar. La metáfora de la carrera de caballos no podía ser aplicable a los hermanos Cuevas, a

quienes las carreras, aunque fueran de caballos, les traían sin cuidado. Hablando de caballos y de Quiñones, mi primer contacto con éste fue una nota que me mandó a Sevilla desde Arcos en la que decía: «De Arcos de piedra y estrella a Jerez de caballo y viñas te mando, por la mano amiga de Juan de Dios Ruiz, un saludo afectuoso y admirativo». Si no fue en 1949 fue en 1950. Los Cuevas siempre gravitaron hacia Jerez, es decir, hacia la ciudad de la viña y el caballo; de un caballo que no se criaba para el hipódromo, sino para el ruedo, y de una viña cuyos productos sólo saben beber los que saben estar. Ya se sabe que es el vino lo que le da a Jerez su aristocracia; hay nombres en Jerez, no muy celtibéricos por cierto, que garantizan la calidad de sus vinos, y uno de esos nombres es Domecq, un nombre al que, dicho sea entre paréntesis, Jesús de las Cuevas unió el suyo sumándose así a la marcha nupcial iniciada por Pemán. En las botellas de Domecq podía leerse: «La casa Domecq tiene por norma no concurrir con sus productos a ninguna exposición nacional ni extranjera». Lo mismo pensaban los Cuevas de los productos de su minerva, ciudadanos de un mundo que, como el de Fernando Villalón, se componía de las provincias de Sevilla y de Cádiz. Siempre temieron que el mundo que hubiera fuera de ese mundo no les gustara del todo y tampoco creían que ese mundo les enseñara nada de lo que a ellos les interesaba y que tenían al alcance de la mano. Hay escritores que tienen, que tenemos, que salir de nosotros mismos para buscar ideas,

asuntos, estímulos; ellos tenían sin salir de Arcos todo cuanto necesitaban para escribir. En primer lugar tenían una biblioteca de ocho mil volúmenes en una casa señorial entre la Peña y el Guadalete y, en segundo lugar, un pueblo y un caserío que, visto al borde del tajo a través de una vidriera, hizo exclamar al inefable Curro: «¡Y qué más novela que eso!».

En esta actitud los Cuevas no estaban solos. Pienso ahora en dos escritores desaparecidos cuyo mundo físico fue tan reducido como el de Curro. Uno era de Arcos y se llamó en el siglo Julio Mariscal; el otro vivía en la Isla de San Fernando y se llamaba Luis Berenguer. De ellos tal vez fuera Berenguer el que se movió algo fuera de Andalucía, aunque sólo fuera por no ser andaluz de nacimiento y por cultivar un género, la novela, que obliga a pasar por Barcelona o por Madrid a todo escritor que lo cultive, sea español o hispanoamericano. No es que los Cuevas no escribieran novelas, que las escribieron y buenas, pero además cultivaban otros géneros y eso en España elimina del escalafón. Para figurar en él hay que ser novelista de dedicación exclusiva, y eso lo fue Luis Berenguer, del mismo modo que Julio Mariscal fue poeta de dedicación exclusiva. Tal vez por no ser andaluz de nacimiento, Luis Berenguer no se arredraba ante Despeñaperros; en cambio Mariscal nunca salió de los setenta kilómetros a la redonda de Curro. Luis Berenguer mandaba sus novelas a concursos nacionales, es decir, que creía en las carreras de caballos y logró ganar más de una impor-

tante. Su mundo, sin embargo, se reducía como el de los Cuevas, a su inmediato entorno: los montes de Jerez, la laguna de Medina, el arsenal de La Carraca y la calle Real de San Fernando. A última hora se quiso meter en el ambiente de las urbanizaciones para nuevos ricos, con *Tamatea*, extraña historia que añadió muy poco a la fantasía marítima de *Sotavento* y al realismo montuno de *Juan Lobón*. Fue Luis Berenguer quien me llevó a conocer a Pepe un día en Sevilla, cuando Pepe aún medio se podía valer, y con él me sumé a un homenaje que se le dio en el Casino de Arcos, no recuerdo ya con qué motivo. El mundo físico y poético de Julio Mariscal fue aun más reducido; las únicas capitales en las que residió fueron las de Villalón: Sevilla y Cádiz. En Sevilla intimó con Rafael de León; en Cádiz hizo el servicio militar y tuvo su primer destino como maestro nacional. Buen escritor de cartas, Julio Mariscal mantuvo correspondencia con muchísima gente de Andalucía y de otras regiones españolas y no hubo poeta al que no mandara una postal con el ruego de que se la glosara al dorso. Cuando yo le glosé la mía, que fue en Paterna de Ribera, el montón de tarjetas era considerable. Unos ponían un pensamiento, otros una ocurrencia, otros un dibujo, otros un poema, y recuerdo ahora en especial uno muy trabajado de Ramón de Garciasol. ¿Qué habrá sido de esas postales?

Estos tres mundos: el de Mariscal, el de Berenguer, el de los Cuevas, coincidían geográficamente y siendo diferentes sus radios de acción,

se contenían unos a otros. De todos ellos, el más arisco tal vez fuera Mariscal; el rechazo de los Cuevas a todo cuanto caía fuera de su mundo no significaba que no abrieran los brazos a cuantos se acercaran a él, fuera Gerardo Diego o Julio Caro Baroja. En casa de los Cuevas siempre se encontró charla amena, libros curiosos, vinos de primera, cultura de raza y señorío de trato. Además, a nadie se le pidió nunca salvoconducto ni tarjetón. Una visita a los Cuevas fue siempre una de las maneras más provechosas y remuneradoras de perder el tiempo, suponiendo que sea tiempo perdido el que se emplea en el cultivo desinteresado del espíritu. De los Cuevas sólo podía hablar mal quien no los conociera; lo que pasa es que no conocer a los Cuevas era ignorar que existían. El verso que Antonio Machado aplica a la «Castilla miserable» debería ser el lema de la casta intelectual, que «desprecia cuanto ignora», y fue por evitarse ese desprecio por lo que Romero Murube, otro andaluz que no quiso hacer carrera de caballo, se editaba sus propios libros y se los regalaba a las personas que le caían bien cuando buenamente asomaban por sus jardines del Alcázar.

En esta ignorancia en que se pudo tener a los Cuevas o a Romero Murube en Madrid o en Barcelona influyó no poco el hecho de que su literatura no estuviera en la línea general marcada en esas dos capitales. Corrían vientos de realismo social y político, y el realismo de los Cuevas no era ni social ni político, sino rural y poético. La vida del campo era para los Cuevas parte de la

fiesta en que para ellos consistía la literatura y sólo veían hombría de bien donde sólo había que ver lucha de clases. Dicho de otro modo, los Cuevas no hacían el realismo «que había que hacer», no escribían la novela «que había que escribir» y hubo un crítico improvisado, que no es otro quien esto escribe, que llegó a atribuir el éxito de ventas en Sevilla de *Historia de una finca* al hecho de ser un relato sobre el campo andaluz desde el punto de vista del señorito. A estos señoritos les interesaba el hombre de campo más como naturaleza que como historia y la pedantería al uso de los tiempos no habría vacilado en etiquetar su postura de «populismo paternalista». Es difícil encontrar «malos» en la narrativa de los Cuevas, donde el claroscuro de los personajes no está en el mal, sino en los diversos grados de una locura más pintoresca que peligrosa y en unos principios que suelen degenerar en manías. En *Curro y los aparceros*, cuyos personajes atraviesan los años conflictivos de la República y la guerra, sólo hay un «malo» propiamente dicho, el aparcero Diego Ayuso, que, en la línea de Pascual Duarte, se ensaña en primer lugar contra los de su propia condición. La visión de la gente de campo por parte de los Cuevas me hace pensar en aquella respuesta tan ingenua de Federico García Lorca a un periodista que le preguntaba que él de qué partido era: «Yo, del partido de los pobres, pero de los pobres buenos». Si la bondad o la maldad del pobre la hemos de juzgar por su capacidad de expresión poética, qué duda cabe de que toda la

novela realsocialista era una novela sobre pobres malos, a ninguno de los cuales se le hubiera nunca ocurrido decir como a Curro, que se había quedado «al margen, como las hojitas de los álamos», o que «el fuego es el peor alacrán para los pobres». Un reproche que cabe hacer a los Cuevas es el mismo que Valle-Inclán hacía a los Álvarez Quintero: que esos diálogos populares habrían quedado mucho mejor traducidos al castellano. La pronunciación figurada no sólo es intranscribible, sino contraproducente, pues quiérase que no, convierte la metáfora en chascarrillo. Cuando los autores hablan, no lo hacen de modo diverso a sus personajes camperos, pero al no andaluzar la ortografía, la poesía nos llega con toda su fuerza. Véase este párrafo sobre esas chozas de bálago en las que vivieron muchos campesinos andaluces desde el Neolítico hasta fechas muy recientes.

> La verdad es que, en una choza, se vive mejor de lo que nos creemos. Al frío se le dobla su cuchillo contra su pared, y una tibia templanza reina en el interior, rodeado, como un nido, de paja seca. En el verano la sombra de la choza es agradable. Sólo hay un peligro real y terrible: el fuego. Un fuego salta por cualquier motivo: una sarteneja olvidada, un cigarro que se tira al suelo sin apagar, un bote de carburo que se inflama. Cuando la choza arde, se abrasan los sacos del grano, la cómoda arde con el dinero, la cama. En unos minutos se pierde todo y, a veces, hasta los hijos se quedan dentro de esta cazuela que se consume. Nada hay más triste ni más desesperante para un andaluz que

> ver arder su choza. No cabe hacer nada, sino cruzar los brazos y mirar los lagartos amarillos de las llamas batir sus colas en el aire.

Véase cómo describen al «Señó Miguel II» el colono, siempre las botas calzadas con espuelas:

> Un perpetuo soniquete le acompañaba cada vez que se movía, como si tuviera un par de grillos domados en los pies. «Los hombres de campo deben ir sonando por donde quiera que vayan» –decía.

A lo dicho en otra ocasión sobre *Historia de una finca* sin haberla leído, quiero hoy decir que tal vez sea la novela más completa sobre el campo andaluz que se haya escrito. Esa novela apareció en el momento en que con más fuerza se hacía sentir en España la contradictadura literaria y en nombre de esa contradictadura no había otra novela del campo andaluz que la llamada «novela social». A pesar de la Censura, o gracias a ella, hicieron su agosto innumerables plumíferos de triste recordación y a ello contribuyó poderosamente desde París la editorial «Ruedo Ibérico», que publicó notorios subproductos, parido alguno de ellos en cierto palacio ducal. Ninguna de esas novelas se tiene hoy en pie; en cambio *Historia de una finca* sigue viva. Sólo vale la pena leer aquellos libros que enseñan o deleitan. *Historia de una finca* hace las dos cosas. De *El mundo de Juan Lobón*, de Berenguer, dije una vez que era una lección de cosas; lo mismo cabe decir de *Historia de una finca*. Si aquel libro contenía una lección sobre la natura-

leza silvestre, este otro la da sobre la naturaleza cultivada. Fernando Quiñones decía que *El mundo de Juan Lobón* era una novela social; *Historia de una finca* es una novela moral, grado superior que la emparenta con la obra de un Alarcón o de un Valera y con la de un Miró o un Azorín. En torno a 1970 tuvo un crítico madrileño la brillante idea de intentar contrarrestar la ofensiva de la narrativa hispanoamericana -lo que, con dos voces a cual más horrenda dio en llamarse el «boom latinoamericano»- con una promoción masiva de novelistas de Andalucía, región que siempre pasó por la más americana de España. Con esa iniciativa vieron el cielo abierto muchos narradores andaluces y uno de los más entusiastas, el inquieto jesuita Muñiz Romero, le dio un nombre propio: «narraluza», y a sus miembros los llamó «los narraluces». El novelista de más peso que en ese momento había en Andalucía, sobre todo por su proyección nacional, era Luis Berenguer, quien, entre otras muchas cosas, por no haber nacido en Andalucía ni hablar andaluz, se negó en redondo a que lo embarcaran en tal empresa. No sé si a los Cuevas les preguntaron su opinión. Lo que sé es que su nombre no sonó demasiado y a nadie se le ocurrió decir que un relanzamiento del arte de narrar en Andalucía tenía a la fuerza que apoyarse en *Historia de una finca*. La política y la literatura nunca hicieron buenas migas y el clima político del momento prohibía toda mención de la obra de unos autores, cuyo nombre resonaba aún, junto con el de Manuel Halcón,

en cierta polémica agraria con cierto obispo ávido de aperturas y de *aggiornamenti*. Yo no digo que hubiera que ponerse a imitar *Historia de una finca*, entre otras cosas porque una novela así no se improvisa y lo que no se improvisa no sirve como fórmula de urgencia, pero por lo menos se debiera haber tenido en cuenta la altura a que los Cuevas con esa novela habían puesto el listón de la narrativa en lugar de colarse por debajo imitando a las novelitas facilonas concebidas con técnica de reportajes de actualidad y trufadas de brindis truculentos a los tendidos de sol.

Tampoco yo, que soy andaluz y he perpetrado novelas, supe en su día tener en cuenta y sacar provecho de la lección que era y que es *Historia de una finca*. La novela mía que ha tenido algo más de suerte es *El mono azul*, que me habría salido mucho mejor si hubiera leído antes *Historia de una finca*, con cuyo mundo tenía yo personalmente más afinidades que con el de otras novelas que sí había leído y que tal vez me influyeron que fueron *Madrid de Corte a Cheka* y *Por quién doblan las campanas*. En primer lugar *Historia de una finca* es muy superior como construcción y contenido a esas dos novelas que acabo de mencionar; a la de Foxá la llamé una vez «espléndido esperpento frustrado»; la de Hemingway está, como todas las suyas, llena de altibajos y de rellenos, ya que su medida era el cuento corto o la novela corta. En lo único en que Hemingway supera a los Cuevas, y a cualquiera, es en la naturalidad de los diálogos. He-

cha esta salvedad de los diálogos, imperdonable en un país con maestros como Valle, Baroja o Cela, es poco todo cuanto se diga de *Historia de una finca*. Hoy, gracias sobre todo al llorado Félix Rodríguez de la Fuente, tenemos los españoles un conocimiento bastante completito de nuestra flora y nuestra fauna. Los Cuevas ya eran expertos a mediados de los 50. La finca de que nos hablan no es el tópico latifundio de cuyas rentas vive el señorito explotador de la novela social. La finca ésa, «San Rafael», no es sólo el hilo conductor al que se anudan unos destinos dramáticos; es el núcleo y el resumen de una tierra donde historia y naturaleza son inseparables y se explican mutuamente. La pasión de la tierra late por debajo de las pasiones de los que la poseen o la codician. «A las tierras hay que entregarse por entero, como si fueran una... Iba a decir «mujer», pero calló», se dice de un personaje de esta novela, y al poeta y granjero José Luis Tejada le decía un viejecillo de Puerto Real pisando la tierra con rabia: «A esta tierra hay que quererla». Querer es conocer. No quita pasión el conocimiento, como dice la letra de los caracoles, sino que la da y en gran medida. En una novela típica del realismo social, *Los hijos muertos*, de Ana María Matute, se intentaba describir una torre o masía y a lo más que llegaba la autora era a decir que había unas flores blancas que parecían cuartillas arrugadas. Frente a esa naturaleza de material de imprenta de la novela social, los Cuevas sabían distinguir «en el oro que rodeaba el cortijo, los diversos matices del sem-

brado. ...los blancos interiores de la cebada, los oros tostados de la avena y los oros puros y centelleantes del trigo». En el caserío en sombra, percibían con toda nitidez el canto del grillo en el campo, el trajín de la salamanquesa en una alacena, el zapateo y el aleteo de las lechuzas sobre el cielorraso. Veían entrar la luz en un cuarto «como un canasto de naranjas que se volcara» y lo mismo veían el buen gusto en el señorío del cortijo que en un humilde ranchito: «Vivía en una choza de palmito y piedras encaladas, adornada con adormideras criadas en cazuelas desportilladas y botes de leche condensada. Sobre la pared, un solo puchero azul no estaba encalado y cuando llegaba el sol fulgía como un zafiro». Sabían qué pájaros hay en cada estación: en verano cogujadas, terreras, totovías, sisones, avutardas; en otoño, las tórtolas se cobijaban en los chuecos de los olivos; en primavera, cigüeñas y golondrinas. No hay los mismos pájaros en una sementera y en un olivar, donde hay zorzales, estorninos, abejarucos, mochuelos, alcaudones «con sus huevos de manchas amarillas y violetas».

No se agota ni mucho menos en esas referencias el conocimiento que los Cuevas tenían de la naturaleza y en el que se sustanciaba el amor a la tierra. En sus monografías sobre la sierra de Cádiz y en su boletín *La cosecha* queda sobrada documentación sobre la solidez de su ilustración agraria y de su estudio del paisaje en unos tiempos en los que la noción de ecología estaba muy lejos de su actual divulgación. Sin em-

bargo, no son los Cuevas meros paisajistas; es el suyo un paisaje con figuras, unas figuras caracterizadas con pocos y agudos trazos y que están hechas de la misma sustancia de la tierra que pisan y que labran. Nada además de lo que les preocupa le puede ser ajeno al lector y hay episodios que parten el corazón, como el de Miguelillo, el hijo del aparcero. No se puede ahondar más con menos palabras. Y es que prosa de los Cuevas es como el gusto popular, tanto más puro cuanto más pobre. Los Cuevas saben muy bien que una mujer de pueblo hace maravillas con unas macetas y un cubo de cal y por eso pueden decir que «Con las primeras lluvias los tejados huelen a cántaro» y que «la tierra estaba recién partida, tierna, como miga de pan» y que «el aire era transparente como un vaso de agua» y que «El tamo flotaba por la atmósfera como un halo, como un nimbo que rodeara la trilla» y que «Cada haz daba un brinco de oro».

Cierro *Historia de una finca* con esfuerzo y sin agotar desde luego la relación de sus sugerencias, de sus imágenes, de sus venturas y de sus tragedias. Si antes dije que es una novela moral es porque, además de una lección de agricultura y de ecología es una recopilación de costumbres y modos de vivir y un muestrario de comportamientos en una sociedad que tenía dos cosas muy importantes en todas sus clases sociales: valores y principios. Todo eso ya pertenece al pasado y en plena lucha por defenderlo cayó malherido José de las Cuevas. Fue una baja

irreparable. Afortunadamente nos quedaba Jesús que, como ya he dicho en otra ocasión, acometió la hercúlea tarea de sacar solo adelante lo que antes se sacaba entre los dos. No sé si la novela *Cada buitre en su almena*, que Jesús firmó solo, había sido planeada por ambos. Nada de lo que he dicho de *Historia de una finca* tendría el menor valor si a continuación no dijera que *Cada buitre en su almena* me ha hecho sufrir como lector las dos veces que me la he tenido que leer. En primer lugar lo que quiere ser una apología de los «hidalgos que pasan hambre» se convierte sin querer en un acta de acusación de esas que justifican la lucha de clases y las revoluciones; los valores y principios de que hablé antes están aquí reducidos a lo absurdo y cada personaje es una caricatura. La palabra «caricatura» es un italianismo que significa algo así como «sobrecarga» y en esta novela Jesús de las Cuevas ha cargado la mano y ha cargado las tintas en todo: en los personajes, en los paisajes, en las situaciones, en las consideraciones y en la erudición. *Cada buitre en su almena* es un plato demasiado fuerte y sus protagonistas serían odiosos si no fueran inverosímiles. Su tremendismo explícito, es decir, su truculencia, la aproximaría a la novela social, de no ser por la imaginación, que en Jesús es desmesurada y en la novela social brilla por su ausencia. De todos modos, a los que no tengan el estómago demasiado delicado y hayan apreciado novelas como *El perfume* de Süsskind, yo les recomendaría las páginas en las que un bando de buitres dan

cuenta de un burro muerto, y desde luego me parece modélica la descripción que se hace del pueblo donde transcurre la acción, que si no es Arcos se le parece mucho.

Es curioso que el mismo escritor que de manera tan devastadora entre a saco en el mal, en la locura, en la anatomía y en el lenguaje, sea luego tan discreto y tan recatado en sus apasionantes y delirantes obras de erudición que, la verdad sea dicha, hay que leer como si fueran novelas. En realidad, las buenas novelas que Jesús firmó solo se llaman *Paúl y Angulo* y *Andalucía en papel de cartas*. En estas obras son muchos nombres conocidos los que Jesús nos veda tras unas iniciales y algunos los párrafos indiscretos que nos escamotea. Atravesamos una época de exhumaciones malolientes en la que lo que más interesa del músico, del político o del poeta es el contenido de sus intestinos. El misterio y la verosimilitud de estos relatos está en que aún viven descendientes de los personajes retratados, cuyo honor y cuya intimidad pone Jesús por encima de todas las morbosidades y de todas las truculencias. Llamar truculento al siglo XIX y en particular en el período que va de 1868 a 1874, es decir, de la Gloriosa a la Monarquía de Sagunto, es decir poco. Hace unos años, o sea, antes de 1975, nos parecía que esa época era hija exclusivamente de la calenturienta imaginación de novelistas como Galdós y Valle-Inclán; hoy por desgracia comprobamos que todo cuanto leímos pudo ser cierto, pues cosas aun más gordas nos toca vivir en esta España de

nuestras autonomías. Jesús de las Cuevas nos recuerda que «de 1840 a 1880 funcionaron 94 periódicos, pese a que el 71,44 de la población española era analfabeta. En 1863 suman 106 en Madrid, 29 en Barcelona y 22 en Cádiz. Seis periodistas y tres generales figuran en el Gobierno Provisional de 1868 y confirman el dicho: «El sable y la pluma lo eran todo en aquella época». Luis de Eguílaz confirma en *Verdades amargas*: «pero hay un cuarto poder –y ése es el gacetillero». Suelto el cuarto poder, de 1868 a 1870 se contabilizan 360 diarios y semanarios de todas las tendencias y para todos los gustos». El pasado de que nos habla Jesús de las Cuevas se parece al presente de manera inquietante y si algún progreso ha habido, por llamarlo de algún modo, es que los papeles que entonces la pluma se repartía con el sable ahora se los reparte con la navaja.

Jesús debió de pasarse horas y horas en hemerotecas leyéndose todos esos papeluchos que enumera, pero como además se leyó todas las obras, históricas o de ficción, que aluden a Paúl y Angulo, no tuvo más remedio que trazar de él una etopeya contundente. Ninguna de sus afirmaciones es gratuita y no se mete a calificar ni a juzgar, como corresponde a todo historiador que se precie y que además tenga en cuenta que aún quedaban familiares del personaje. Para no ir más lejos, en Puerto Real vivía Carmita Paúl, la mujer de aquel inolvidable animador del grupo poético «Madrigal» que fue el almirante Gener Cuadrado. Al final del libro conocemos a fondo

al personaje, pero el hecho por el que pasó a la historia queda envuelto en el misterio. La frase de Sagasta: «¡Si ustedes supieran...!» nos pone sobre ascuas. Mucho se ha especulado con lo que pudiera saber Galdós y se guardó por prudencia. De la muerte de Prim sólo sabemos que tuvo un autor posible: Paúl y Angulo; un mandante probable: Montpensier, y un beneficiario seguro: la Monarquía de Sagunto. Los magnicidios que cambian la Historia son indescifrables.

A Jesús de las Cuevas le apasionaba el siglo XIX, ese siglo que tan vivo está en la provincia de Cádiz, ciudad que protagoniza sus principales acontecimientos desde el desastre de Trafalgar hasta los de Cavite y Santiago de Cuba. No hay mejor escenario que Cádiz para ver ese siglo ni género más idóneo que el epistolar, que en él tanto se prodiga. No es Paúl y Angulo el único personaje que se retrata en sus cartas y da testimonio apasionado de su época. Jesús de las Cuevas no dejó de explotar ese filón y publicó varios epistolarios inéditos: «de Reinoso, Roldán, la Avellaneda, Fernán Caballero; una de Bécquer, ilustrada con un dibujo suyo (que Rica Brown aprovecharía para la portada de su biografía del poeta); seis de Menéndez Pelayo al Dr. Thebussem y docena y media de Romero Robledo a sus amigos de Sevilla». Esa noticia la da el propio Jesús en su prólogo a su *Andalucía en papel de cartas*, amenísimo libro organizado a partir de la correspondencia del susodicho Doctor Thebussem, en el siglo Mariano Pardo de Figueroa que, como es sabido, llegó a ostentar el

título de Cartero Principal de Madrid, «con uso de uniforme y sin sueldo». Algunas de las cartas que comenta Jesús de las Cuevas pertenecen al archivo del que fue su padrino, don Miguel Mancheño, historiador de Arcos, a través del cual comprendemos lo difícil que en un pueblo así es librarse de ser poeta o erudito. Son muchas las familias de Cádiz y los Puertos que, por razones de parentesco o de amistad, pusieron sus archivos a disposición de Jesús de las Cuevas. Esos archivos particulares se formaron en un siglo en el que la gente de cierto viso tenía la buena costumbre de mandar cartas y la cortesía de contestarlas. Esa costumbre se ha perdido en gran medida en el mundo de hoy, entre otras cosas porque, para que existan ciertos archivos, tiene que haber cierta continuidad en materia de familia y domicilio. La facilidad con que hoy cambiamos de casa y de familia hace que a cada cambio se rompan y se quemen muchos papeles. Tampoco contribuye mucho a la salud del género epistolar la degradación del servicio de Correos, otrora modélico. Un político interesado en encubrir las lacras del sistema en el que medra ha dicho que no es que Correos funcione mal, sino que los españoles escriben demasiadas cartas, y más de un periodista de esos que publican tres o cuatro artículos diarios se permite llamar grafómano al particular que tiene la osadía de escribirles una carta. Dicho sea de paso, hay gente de pluma cuya nota más alta la dan en su correspondencia particular; pienso ahora en Valera y, salvadas las diferencias,

pienso en Fernando Quiñones, cuya valoración literaria puede subir mucho el día que unos cuantos nos decidamos a publicar su efervescente epistolario.

No quisiera poner fin a estas divagaciones sobre los hermanos Cuevas sin destacar algo que en ellos siempre me pareció misterioso y decisivo cual es la sombra de la mujer, o la mujer en la sombra, o a su sombra si se prefiere. El dicho *cherchez la femme* tiene en los Cuevas una importancia fundamental y muchos misterios de su riqueza literaria y humana los hemos comprendido cuando hemos conocido a las mujeres que escogieron. Jesús de las Cuevas recuerda a Alonso de Valdés y a Juan Ramón Jiménez para dar a entender que él escribe como habla. Y en efecto, hay que haber oído hablar a Jesús para entender su estilo. Yo esa suerte no la tuve con Pepe, pero debo decir que al oír hablar a su mujer tuve siempre la sensación de estar leyendo una de las páginas más brillantes del marido.

En la memorable presentación que hiciera Pemán de Jean Cocteau en los cursos de verano de Cádiz, vino a comparar esos cursos de verano junto al mar, con sus conferencias entre baño y baño en la Caleta, con el cuadro de Rafael de la Academia de Atenas en el que Platón y Aristóteles dialogan en lo alto de la escalinata y los alumnos los escuchan y comentan reclinados en las gradas, en un abandono físico abierto al sol, a la sal, a la brisa y a la sabiduría del Mediterráneo. Esa Atenas del Atlántico, o de la Atlántida si se prefiere, fue también Cádiz para mí gracias

a unos personajes irrepetibles repartidos por su bahía y por su provincia. Cádiz fue mi primer amorío con la literatura y yo fui siempre fiel a mis amoríos, como buen devoto de Platón. Hace unos años dio don Manuel Barbadillo en organizar unos almuerzos en el Bajo de Guía, cuyo hilo conductor era Luis Berenguer y a los que asistíamos Juan Antonio Campuzano, José Luis Tejada y el que suscribe. No sé qué compromisos o quehaceres impidieron a Jesús asociarse a esos almuerzos en los que se le echaba de menos tanto como lo echamos de menos ahora que por fin se nos fue, como Curro el de los aparceros, «por el caminito de Bornos».

«Viñamarina» - Ginebra, enero, febrero
de 1992

# JOSÉ LUIS CANO Y SU TIEMPO



Pocos son los poetas españoles de mi edad que no le deban algo a José Luis Cano. Yo le debo muchísimo. Desde que tuve la alegría de ver mis versos impresos por primera vez, supe que Cano estaba pendiente de lo que hacíamos los jóvenes poetas del Sur, los aprendices de poeta del Sur. Personalmente conocí a Cano cuando la Campsa, de la que fue bibliotecario perpetuo, estaba en la calle de Torija. Allá me llevó Rafael Montesinos un día de comienzos de verano en que yo, vestido de infante de Marina, pasaba por Madrid camino de Pontevedra. Desde entonces, la biblioteca de la Campsa, luego trasladada al paseo del Prado, fue por así decir una de mis estafetas madrileñas –la

otra era *Selecciones del Reader's Digest*, llena de amigos gaditanos–, y en un país poco dado al género epistolar, José Luis Cano fue con Fernando Quiñones uno de los pocos, mejor dicho, ellos dos fueron los únicos corresponsales que en mi alejamiento de la patria me contestaban a vuelta de correo.

Cano me publicó en *Adonais* uno de mis primeros libros de versos; me encargó una antología del recién desaparecido por aquel entonces Roy Campbell; me incluyó en sus antologías del tema de España y de poetas andaluces y me recomendó a un amigo suyo, traductor de Valéry y Saint-John Perse, don Juan Ortega Costa, para que me probara como traductor en un organismo internacional de Ginebra. Con ese trabajo me gano la vida desde entonces y es un trabajo que le debo a José Luis Cano. También le debo, a través de la tertulia de los miércoles de *Ínsula*, el encuentro más importante de mi vida.

*Ínsula* y *Adonais* son los dos pilares del monumento que se merece José Luis Cano. El poeta de *Sonetos de la bahía* prefirió siempre mantenerse en la zona de penumbra de la crítica amable y cada vez que hizo una antología –e hizo algunas– se autoexcluía por sistema. He dicho lo de «crítica amable» porque otra de sus normas era la de no escribir de aquello que no le gustaba. Que dentro de lo que le gustaba tenía sus preferencias es cosa que tampoco se puede negar. Durante mucho tiempo no hubo más notabilidades literarias que las que *Ínsula* proclamaba

en su portada. *Beati illi*, que decían los latinos; su alma su palma, que decimos los andaluces.

Incluso a los que no merecimos esta distinción, José Luis Cano nos pilotaba con total abnegación por entre los bajíos y escolleras que rodeaban a su *Ínsula*. Los inconformes de aquellos tiempos sabíamos que en *Ínsula* era posible ejercer con decoro nuestro inconformismo. *Ínsula* emergía en un mar sereno pero plagado de tiburones. Ese mar se transformaría en la actual ciénaga infestada de cocodrilos. Allá cada cual con sus preferencias, pero, preferencias aparte, festejar hoy a José Luis Cano es para algunos evocar unos años de juventud y para todos evocar la gran época de *Ínsula* y de *Adonais*, el pontificado de Velintonia, los congresos de Salamanca, de Segovia, de Santiago, la apoteosis de Celaya y Otero, los tejemanejes del Congreso por la Libertad de la Cultura y tantas y tantas cosas que vimos y vivimos los que de un modo u otro atravesamos lo que dan en llamar el «páramo cultural» los cocodrilos de nuestro tiempo.



# POESUYA

Sobre José Luis Tejada, sobre el poeta José Luis Tejada, yo no puedo escribir así como así. Nuestras biografías literarias –y particulares– están tan unidas; hemos crecido juntos de tal modo en la poesía y en la vida que escribir sobre él es escribir sobre mí mismo. Esto para él es muy peligroso. A mí me puede gustar más o menos lo que hago; lo que no puedo es encontrarlo nunca satisfactorio, de manera que defectos que en otros yo tendería a pasar por alto, en mí me parecen imperdonables y, si los noto, trato de orillarlos por lo menos. A José Luis Tejada, y él lo sabe muy bien, le aplico este mismo gálibo exigente. En una ocasión se lo apliqué incluso con injusticia, pero cómo se lo aplicaría que el sumo pontífice que, desde lo que ahora llaman los tontos «exilio interior», regía los destinos de

la poesía española, me censuró la valoración, a su juicio excesiva, que con mi crítica aun adversa hacía del poeta. La curia de aquel vaticano madrileño opinaba y sigue opinando que Tejada no era más que un versificador, pero con el tramonto de aquel pontificado, esta curia dejó de tener autoridad, que ha ido pasando a promociones más jóvenes que, sabedoras de qué cosa es un eneasílabo, una paronomasia, un epifonema o una sextina, no descalifican a un poeta por el mero hecho de que dé de vez en cuando lecciones de versificación. Aun entonces, hablo de los años 60, estuvo José Luis Tejada a punto de obtener el Premio Nacional de Literatura con su libro de versos *Razón de ser.* Alguna vez he contado la historia y la he contado mal y como al contarla mal podría dar pie a malas interpretaciones, como he dado, insisto ahora en contarla bien, cosa que me permite un dato del que providencialmente tuve con posterioridad noticia en Barcelona. Yo tenía entendido que el Premio Nacional, que Tejada tenía virtualmente en el bolsillo, le fue arrebatado por orden del ministro Fraga que quería dárselo a Carmen Conde. No fue así. El Ministerio, como ya había hecho con anterioridad creando el premio especial «Gustavo Adolfo Bécquer» para el sevillano Manuel Mantero, decidió crear un premio especial o extraordinario, el «Rubén Darío», para doña Carmen Conde, que presentaba su *Opera omnia*. Cuando ambos premios estaban adjudicados, el ministro hizo saber al director general, que a su vez lo hizo saber al jurado, que sólo

había dotación económica para un premio. Entonces, el jurado, con plena libertad, estimó más justo premiar a doña Carmen Conde, que concurría con todo el peso de su obra, sacrificando así a Tejada. Este dato lo tengo naturalmente de uno de los miembros de aquel jurado, el joven Pedro Gimferrer que ya entonces, en torno a 1965, figuraba entre los que se interesaban por la cordobesa *Cántico* y creían en José Luis Tejada. La autoridad crítica de Gimferrer y de gente más joven aun que Gimferrer ha ido poco a poco dándole a Tejada el sitio que siempre debió tener, y ahora que lo tiene, viene y publica en el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, un libro que tiene la humorada de llamar *Poemía.*

*Poemía* no es más que una breve antología de la vasta obra del poeta portuense. En ella Tejada no ha practicado, sin embargo, una selección minuciosa de sus libros, sino que los ha agarrado uno a uno, les ha dado un estrujón y lo que ha escurrido buenamente lo da a la luz con el irónico neologismo de *Poemía*. Esta operación no la puede hacer un poeta cualquiera, sobre todo esos poetas que ganan con las antologías. Tejada mete la mano a ciegas en el cesto, a lo que salga y lo que sale todo es bueno y es representativo. El todo viene precedido por un extenso y acertado estudio de Leopoldo de Luis que, entre otras cosas, pone de relieve la importancia de Tejada como inventor de lenguaje, y Tejada, que sabe que de la nada Dios es el único que crea, pasa a continuación a presentarnos, con toda humildad, a los tres maestros que le

han enseñado a inventar palabras. Esos tres maestros son, por este orden, el pueblo llano, Lope de Vega y Rafael Alberti, pero a ellos hay que sumar unos pasantes que se llaman José María Pemán, Antonio Machado, Miguel Hernández. Tejada sube por Pemán hasta Rubén; por Hernández hasta Quevedo y allí se encuentra con Otero; por Alberti a la musa de los cantos populares, cuyos idiotismos parodia y cuya prosodia transcribe en una poesía que cabría llamar dialectal. Tejada es vasto, pero esa vastedad no la consigue a expensas de la hondura. Tejada explora en verso libre la condición humana y soneto a soneto se remonta hasta la contemplación divina. El lenguaje de Tejada es directo y claro y sencillo, pero no es pobre. Una palabra es pobre o rica según y cómo se emplee, y Tejada por algo nació en el mismo año en que los poetas españoles conmemoraban a Góngora, un poeta que debe a su pueblo más de lo que parece a primera vista.

Los versos de Tejada son de esos versos que uno se aprende de memoria sin querer, y los versos que uno se aprende de memoria son aquellos que son a la vez profundos, sencillos y brillantes. Lo profundo habla al entendimiento; lo sencillo al alma; lo brillante a los sentidos. Rima difícil, verso fluido, ritmo secreto:

> Por la leche dulzona que has de darme algún día
> cuando bese tus manos de tan blanco deleite:
> por la miel de contigo; por la simple alegría
> de moler, vida mía, de tu olivo el aceite.

Gracia expresiva popular del cuño mejor, con resonancias del romancero:

> Tú vas a echarte a temblar
> igual que tiembla una rama
> cuando el pájaro se va.

Sabio desorden de los sentimientos:

> ...hijo nuestro, más nuestro que otros después ni nunca,
> niño huero, imposible, y aun con eso, realísimo,
> coágulo de esperanza, primavera zanjada
> el veintiuno de marzo amaneciendo.
> Gladiolo sin abrir, carta inescrita,
> temblor nunca sentido, cárcel muda y sin puerta,
> agua seca, no hijo, blanca noche, di: ¿Eras?
> ¿Mucho? ¿Llegaste a estar? ¿Tuviste tiempo, sitio?

¡Cómo gana la retórica cuando, tornavoz del alma, se pone al servicio de la poética!

Esta antología sería perfecta de no ser por un par de composiciones que a mí me cuesta trabajo digerir. Una es la *Carta para Aquilino en Inglaterra*, epístola en tercetos que arranca muy bien y que acaba como el rosario de la aurora, pues en ella acumula el autor todos los tópicos de una ingenua anglofobia sazonados de desplantes católico-donjuanescos y claves lingüísticas de picaresca local. La otra es la secuencia *Si alguien mata a Caín*, artículo de fondo en verso contra la pena de muerte, precedido de una contundente cita del *Génesis* y de la noticia de una ejecución colectiva. No niego a estos versos su oportunidad en una época como la nuestra en que nos conmueve más la suerte del delincuente

que la de la víctima. Yo desde luego no estoy con mi época, pues hago una distinción entre el hombre metafísico y el hombre histórico, entre el individuo y la sociedad. Yo, como individuo, y como cristiano, tengo el deber de perdonar a mis deudores; la sociedad, o mejor dicho, el Estado, tiene a su vez el deber de castigar de modo ejemplar a los enemigos de la sociedad. Hay divinas palabras en el Nuevo Testamento que contradicen por completo algunas divinas palabras del Antiguo, pero si tomamos éstas al pie de la letra, acabamos como los testigos de Jehová, que niegan a la Medicina el derecho a combatir las enfermedades. Y pongo punto, porque no es cosa de exagerar la importancia de lo menos importante.

«Viñamarina», junio 1986

# EL POETA Y SU ALMOHADA



El poeta José Ángel Valente publicó en la revista *Insula* un trabajo sobre Miguel Hernández, posteriormente recogido en su libro *Las palabras de la tribu*, en el que venía a decir –no tengo a mano ni el libro ni la revista– que el poeta levantino no dio lo mejor de sí mismo sino en el momento de la guerra. La guerra hizo aflorar el gran poeta épico que Hernández llevaba dentro. Valente, si mal no recuerdo, menospreciaba al Hernández de los sonetos amorosos, las elegías barrocas y los autos calderonianos, cosa que no dejaba de sorprendernos y chocarnos a otros poetas de trasguerra que habíamos «descubierto» a Hernández a través de *El rayo que no cesa*, en la edición de «Austral» prologada por José María de Cossío. Al conocer la poesía heroica o elegíaca del Hernández en armas, algunos pudimos comprobar que Valente, maestro en tantas co-

sas, tenía toda la razón. Sólo entonces comprendimos que la poesía amorosa y barroca de Hernández era algo así como si un bajo profundo se empeñase en cantar papeles de tenor lírico. La cruda imaginería de Hernández, su lenguaje rudo y la fuerza de sus sentimientos casaban mal con los juegos de ingenio de sus madrigales conceptistas. Ese contraste, esa disonancia, se acusaba ya en la *Elegía a Ramón Sijé*, donde después de contemplar al amigo muerto «en la tierra que pudres y estercolas», lo requería a la sombra del «almendro de nata», imagen que Valente hallaba ridícula. A los versos de Hernández les pasaba como a esos zagales de pueblo que se endomingan con un gusto hortera y que al entrar en caja y ponerse el uniforme les aflora una elegancia de raza. Esa elegancia de raza, movida por una furia viril, le afloró a Miguel Hernández en cuanto puso su poesía al servicio de los que él llamaba «vientos del pueblo».

En alguna ocasión he hablado del duelo que, apenas conocernos, sostuvimos José Luis Tejada y yo recitándonos a porfía sonetos de *El rayo que no cesa*. Este Hernández, este cabrero endomingado, influyó de tal modo en Tejada que a él hay que achacarle el mal gusto de mucha de su poesía erótica. Porque mal gusto hay en cifrar la ternura en un idilio de rinocerontes o en meter a Dios en los pezones de una señora o en morderle a ésta «el belfo», como si fuera una caballería. Muchas veces nos preguntamos cómo es que un poeta tan dotado como Tejada no tiene el reconocimiento que merece, y ésta puede que sea

una de las explicaciones. Al menos éste es el defecto mayor que yo le veo a un libro tan denso y tan hondo como *Aprendiz de amante*, editado por la Caja de Ahorros de Cádiz y galardonado con el premio «Rafael Alberti 1985». Y es justamente Alberti, el Alberti de *Venus y Príapo* y de los *Sonetos corporales* la influencia que, en este libro y en otros, mejor depura y equilibra ese defecto.

Sería por supuesto injusto reducir a ese defecto y juzgarla por él la crestomatía amorosa que este libro representa. Tejada ha ordenado en él gran parte de sus versos de amor, desde los más juveniles y fisiológicos hasta los más maduros y metafísicos. Conviene aquí aclarar que, por más que Tejada peque de metafísico a la inglesa, es decir, de conceptista, la metafísica *stricto sensu* no es para él más que un introito a la mística. Desde un Juan Ramón pasado por Pemán, desde un Rubén pasado por Alberti, desde un Nervo pasado por el propio corazón, Tejada va contando una historia de amor, de un amor al que ha logrado dar permanencia a fuerza de buscar, con él y en él, la eternidad. Amar a la mujer y buscar a Dios son para Tejada una misma empresa, empresa titánica en la que le sobran fuerzas para salir airoso, siempre y cuando esas fuerzas las emplee bien. Y así, superados los baches «preambulares», el poeta avanza con una contundente seguridad. Ya en ese irregular preámbulo alumbra Tejada un verso definitorio y definitivo –*Canta Dios... Qué más da que yo no cante*– y por un momento tene-

mos que Tejada vaya a caer en la poética del silencio para despeñarse, como diría Amparo Amorós, en la retórica del mutismo. Pero en la retórica del mutismo se cae cuando falta Dios, y a Tejada, como Dios no le falta nunca, no le acecha otra retórica que la de la inefabilidad.

Al titular su libro *Aprendiz de amante*, Tejada se queda corto e incurre en sinécdoque, pues su amoroso aprendizaje no es más que la introducción a lo que yo llamaría «Diario de un poeta bien casado». Este poeta bien casado deja muy atrás, estilísticamente, al aprendiz de amante que a veces parece aprendiz de poeta. Lo que pasa es que este aprendiz de poeta tiene muchas ganas de aprender y muy buenos maestros. Baudelaire, por ejemplo, salta por donde menos se le espera, en ese *Romancito del soltero insomne*:

> Madrugada sin sueño.
> Cuando toma la almohada
> la silueta de un cuerpo
> de mujer.

Con el tiempo es el cuerpo de mujer lo que va tomando para el poeta forma de almohada, una almohada sobre la que sueña a la madre que no conoció *(Tú y tú)* y a la hija que Dios no quiso darle *(La hija imposible)*. Una almohada sobre la que el poeta, consciente de su desvalimiento –*Yo sólo hago estas flores de papel y aun las pierdo*–, busca y encuentra –*tú y yo, amor, seguiremos siendo eternos*– la certeza de su eternidad. Y es la certeza de la eternidad, no solo la sed, lo que hace al poeta.

Cuando yo conocí a José Luis Tejada, me impresionaba mucho que dijera que él tenía ya dos docenas de años y que llevaba una docena escribiendo. Sin embargo, ese poeta tan precoz y tan maduro, se resistía a componer un libro. Pasó incluso por una época en que se negó a publicar en revistas y sólo a fuerza de ruegos consintió en hacerlo con seudónimo, el de «Lázaro Revuelta». Por fin, al ver que muchos hallazgos suyos –sobre todo el coloquialismo popular– eran explotados por otros poetas, dio los primeros pasos y se animó a poner orden en el maremágnum de su producción inédita. Aún está en ello. Los libros suyos aparecidos a lo largo de un cuarto de siglo no son ni mucho menos libros diacrónicos; en todos hay versos de su primera época, de sus primeras épocas, y versos del momento en que el libro que fuere estaba a punto de estamparse. Y me temo que el mismo defecto, y la misma virtud, tendrán los libros que aún publique en lo sucesivo, en los que seguirán figurando versos de una torpe y fresca juventud junto a los de una segura y rotunda madurez. Y es que Tejada no es de esos poetas que nacen, crecen y decaen, sino de esos otros que nacen poetas de una sola vez y para siempre.

«Viñamarina», Domingo de Ramos, 12-4-87



# LA RISA PERIFÉRICA DE JOSÉ LUIS TEJADA



Otro escritor de la bahía de Cádiz, ya desaparecido, el sanluqueño José Luis Acquaroni, dijo una vez al presentar a José Luis Tejada que el Puerto de Santa María producía un gran poeta cada veinticinco años. Veinticinco años tenía Rafel Alberti cuando nació José Luis Tejada, un poeta que yo no voy ahora a descubrir ni a presentar a sus amigos gaditanos.

La censura puede ser la piedra de amolar del estilo, pero hay una censura que no se atreve a llamarse por su nombre y que es fatal para la amena literatura, y esa censura es el silencio. ¿Fué víctima José Luis Tejada mientras vivió de esa censura, de ese silencio? Mientras vivió yo

creo haber contribuido, en la medida de mis fuerzas, a romper ese maleficio. Cierto que pude haber hecho más de lo que hice, y lo que hice no fue más que escribir su semblanza para la *Gran Enciclopedia de Andalucía*, donde salió recortada, dedicarle una viñeta en mi libro *Metapoesía* y comentar dos o tres libros suyos en periódicos de limitada difusión. En esos comentarios críticos no dejé de señalar defectos; defectos que a lo mejor no lo eran, pero a los que yo atribuía el insuficiente reconocimiento nacional de un poeta tan importante. Hoy que esos presuntos defectos ya no pueden corregirse, sería injusto no señalar ciertos factores, ajenos a la voluntad del poeta, que ayuden a explicar su marginación. Hablo de marginación en el caso de Tejada porque ya hace años, al publicar su *Para andar conmigo*, aquel memorable homenaje a Lope, don José María Pemán lo situó, respirando también un poco por la herida andaluza, entre los poetas ex-céntricos, que es como decir periféricos.

Periférico, pues, ex-céntrico, marginal, José Luis Tejada quedó fuera, como quedaron otros muchos, de la «lista de reyes godos» del *numerus clausus de* la generación de los años 50.

Con motivo del quinario cernudiano celebrado en el Alcázar de Sevilla en la primavera de 1988, y al manifestar mi extrañeza de que no hubiesen acudido expertos en Cernuda tan notorios como Valente y Gil de Biedma, un profesor milanés me decía que él estaba traduciendo a Valente en ese momento; que hasta la fecha el

interés por la literatura española en Italia había estado condicionado por la política, y que por eso él iba a traducir y dar a conocer a cinco poetas de la generación de los 50. Huelga decir que esos cinco poetas serían, amén de Valente, Rodríguez, González, Gil de Biedma y Brines, o Rodríguez, Sahagún, Gil de Biedma y Goytisolo, o cualquier otra combinación con los mismos nombres, los mismos que son moneda corriente en todos los Departamentos de Literatura Española del Universo mundo desde los tiempos en que, según el ingenuo profesor lombardo, la política condicionaba la literatura, y que no han dejado de serlo ahora que dicen que ha dejado de condicionarla.

Los tontilocos que hablan de «páramo cultural» al referirse al panorama artístico y literario del «régimen anterior», dicen sin querer una gran verdad, porque cuando acudimos a los textos comprobamos que en aquellos años no prevalecían otros gustos ni otros criterios que los que imponían y consagaban a nombres como los que he mencionado más arriba. Con la promoción inmediatamente anterior pasó tres cuartos de lo propio, y eso explica que del *numerus clausus* de los Hierros, Noras, Celayas, Oteros y Crémeres quedara excluido el grupo *Cántico* por marginal, por periférico, por ex-céntrico. La clave del misterio del 27 la da la Antología de Gerado Diego; la del misterio de los 50 está en dos antologías: la Consultada, del valenciano Ribes, y la del barcelonés Castellet, así como en la portada de la revista *Insula*. Salir en portada en

*Insula* era la consagración asegurada. Ni el gongorismo arábigoandaluz de los cordobeses ni el juego de ingenio de los gaditanos encajaban en las sobrias pautas de la poesía metafísica, social o moral del momento. Hasta el propio Alberti, desde las Chimbambas, se preguntaba «¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora?», como un Celaya cualquiera.

Cuando se pasa revista a la «literatura comprometida» del momento aquel, que no era ni mucho menos la oficial, lo primero que salta a la vista es su falta absoluta de ingenio, de imaginación y de sentido del humor. Aquella literatura –no lo digo ahora por primera vez– padecía la seriedad del burro, y desde esa seriedad condenaba al silencio y a la inexistencia a toda literatura que se permitiera esos lujos insultantes del humor, la imaginación y el ingenio. Si un García Baena se permitía el lujo de la imagen gongorina, un Tejada se permitía el lujo del ingenio lopesco. Y con ingenio, humor y gracia expresiva raccionó en unas *Coplas de las aguas turbias* aparecidas en Málaga en 1966, pero escritas con anterioridad. Esas coplas las reproduciría en su libro *Prosa española* once años más tarde, un libro que yo presenté en Sevilla, en la librería Al-Andalus, en unas fechas en que, por no atreverme a defenderlo por derecho, eludí el bulto generalizando sobre la personalidad literaria de su autor.

Hoy no me duelen prendas en destacar en esas coplas alusiones a «la poesía ética, de denuncia y testimonio», hostil a la belleza; a la

postura de uno de los grandes poetas sociales del momento; a la guerra civil y a los XXV años de paz, a la poética de lo colectivo y anónimo.

Nada de esto podía granjearle los favores del mandarinato literario.

Tejada tiene, junto a la ocurrencia de Alberti, la sonrisa de Pemán. A eso hay que añadir la risa de Muñoz Seca. Muñoz Seca, Pemán y Alberti son los puntos de referencia de Tejada: la risa, la sonrisa, la ocurrencia. Esas cosas no las perdona la seriedad del burro. Muñoz Seca pagó con la vida su don de risas, corolario del don de lágrimas. Al comentar su asesinato, decía don Jacinto Benavente: «A Muñoz Seca lo mató la barbarie en complicidad con la envidia. Porque la barbarie no sabe reír». A José Luis Tejada, su paisano, le tocó vivir unos tiempos menos trágicos en los que el don de risas no lo pagó con la vida, sino con la fama.

Hay indicios averiguados de que, aun en la ciénaga en que estamos empantanados, se empiezan a aclarar aquellas aguas que bajaban tan turbias y revueltas. Cuando se aclaren del todo, habrá sonado la gran hora de José Luis Tejada.

# EL ACONTECIMIENTO DE LA TEMPORADA



No hacía falta que el acreditado crítico García-Posada proclamara desde *El País* que la primera entrega de las memorias de Caballero Bonald era, «sin duda, uno de los acontecimientos mayores» de la temporada, para que yo me precipitara a su lectura, cosa que además hice de un tirón. Son tantos mis puntos, más de que de tangencia, de intersección, con Caballero que casi todo lo que cuenta está de un modo u otro también almacenado en mi memoria. Mi conocimiento de Caballero viene de antiguo, por más que con él haya convivido poco, y eso mayormente por interpósita persona. Esa persona ha sido sobre todo Fernando Quiñones, uno de los personajes literarios más ubicuos de los últimos

años. La etopeya que de él traza Caballero es completamente veraz y su visión coincide o por lo menos no se contradice con la que otros podamos tener de él; lo mismo cabe decir de otros personajes que hemos tratado como Julio Mariscal, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Bergamín o Pemán. Nadie es de una pieza y más si es artista y en el retrato póstumo que se hace de cada cual, cada pintor selecciona tales o cuales rasgos según la simpatía o la antipatía que le inspire el personaje, según la experiencia personal de su trato y según la manera de pensar. Ahora bien, Caballero Bonald es un prototipo de intelectual de izquierdas –valga la redundancia– y es sabido que en semejante especie la ideología suple al pensamiento. Caballero Bonald ha tenido el acierto de decir en cada momento lo que en ese momento procedía decir, unas veces a título personal y otras de modo colectivo, en aquellos pliegos de firmas con los que la intelectualidad hizo lo posible por implantar la democracia real para conformarse luego con la democracia formal.

García-Posada titula su loa «Un testimonio moral» y la subtitula «Un tiempo abyecto», como no podía por menos. A este respecto me voy a limitar a hacer mías unas palabras de Ortega: «Niego rotundamente que exista hoy en ningún rincón del continente grupo alguno informado por un nuevo *ethos* que tenga visos de una moral. Cuando se habla de la «nueva» no se hace sino cometer una inmoralidad más y buscar el medio más cómodo de meter contrabando».

No es, pues, como acontecimiento moral o intelectual, como me interesa el libro de Caballero, sino como acontecimiento literario. Por eso, más que lo que dice, me interesa ver cómo lo dice, ya que el estudio de la forma -máxime en un escritor que le da tanta importancia- hace superflua la crítica del contenido.

Decía Luis Felipe Vivanco que en poesía no es lo mismo sinceridad que verdad y si hay algo que a este libro no cabe regatearle es la sinceridad. Gracias a ella es el propio autor quien, al repasar antiguos textos suyos, hace sin querer una lúcida autocrítica de su manera de escribir. Dice así en la página 196: «Escribí entonces algunos poemas, cuatro o cinco a lo sumo, de entonación más que solemne, a medio camino entre la recurrencia amorosa y la impostación dramática, todos ellos adecuadamente mediatizados por una especie de obstinada propensión a elegir las palabras por su sola cualidad eufónica.». Esto por lo que respecta a la poesía; por lo que toca a la prosa, confiesa, sin querer, insisto, criticando al escritor que fue desde la postura del escritor que cree ser: «Con una prosa acusadamente ortopédica y como refractaria a algún eficaz aparejo narrativo, hago un somero y bastante empachoso recuento de aquel hosco paréntesis juvenil».

Cómo es que Caballero Bonald ha logrado escribir así en prosa y en verso es cosa que él mismo nos explica al confesar sus filias y sus fobias. Dice de Baroja: «La verdad es que la prosa de Baroja se me antojó, sin paliativos, de una

manifiesta zafiedad, anclada en una despreocupación estilística más bien decepcionante». De las *Memorias* de don Pío dice: «Esa transcripción tan reseca, tan hosca de la historia personal, me resultaba gravemente indigesta, por muchos encantos de librepensador que pudiesen espigarse aquí y allá». De Unamuno dice: «Eso de escribir vociferando desde el hogar no iba conmigo» Con Azorín se supera: «La tan cacareada sencillez también puede ser, a efectos estéticos, la coartada de los incapaces». Pero lo peor no es esto; lo peor es lo que dice de Valle-Inclán, de quien afirma: «Me complació –¿cómo es que este académico *in pectore* no escribe «me complugo»?– mucho su adjetivación, su sabiduría léxica en el trasvase artístico de la realidad. Por ahí se codificaba sin duda una poética suntuosa que todavía hoy me sirve de estimulante paradigma». Una de las claves de la prosa de Valle es la adjetivación insólita, pero el que un adjetivo sea insólito no quiere decir que deje de ser adjetivo. Caballero va más allá; emplea adjetivos –y adverbios– no insólitos, sino inadecuados, entre otras cosas porque no tiene la preocupación de consultar el Diccionario de la Real Academia Española o, lo que es peor, después de consultar un diccionario de sinónimos como el que consulta un diccionario de la rima. Por ejemplo, un contramaestre del minador *Vulcano* le impuso un castigo «falaz», lo cual cabe interpretarlo como que hizo como que lo castigaba, pero no es así, ya que «falaz», en la rebuscada jerga caballerina tiene el significado de «artero», más

propio de una persona que de una acción. A Sánchez Bella se le llama «vertical embajador», por alusión esotérica al sindicalismo me figuro, con lo bien que habría quedado si lo llama, por ejemplo, «esférico embajador», adjetivo que, por alusión al rotundo físico de don Alfredo, venía rodado. De un tipo sucio dice que tenía «una frondia catadura». ¿Cómo puede ser «sucinta» una intermitencia? ¿Cómo pueden ser «venerables» unas sopas? ¿Por qué al hablar de la pintura de Zabaleta escribe «cúbica ironía» en lugar de decir «ironía cubista»? ¿Porque «cúbica» es palabra esdrújula? Caballero Bonald se cree que escribe como Valle-Inclán y no sabe que escribe como Vargas-Vila, por no decir como Ricardo León. Con lo que presume de estirpe francesa, tampoco sabe que el adjetivo de Rimbaud es «rimbaldiano», no «rimbaudiano». En cuanto a los adverbios, cuenta que cierto camarero «fue metódicamente maltratado por Panero». ¿Cómo se puede maltratar a alguien metódicamente? Un buzo llamado Mojarrita replica «equitativamente». Cuando dos falangistas registran el despacho de su padre, su hermano y él los miran hacer «simétricamente despavoridos»? ¿Con qué se come el pavor simétrico? Habla del «prestigio físico» de una señora y sospecho que quiso decir «prestancia», o bien dice que los «meandros del río adquieren un extraño decoro de estampa oriental» ¿Quiso decir «decoración»? En el conato de visita de Byron a doña Frasquita Larrea, dice «cortesanía» porque seguramente le parece palabra más historiada que

«cortesía». Pero no acaba ahí la cosa. Este falso, o como él diría «falaz» discípulo de Valle-Inclán tiene una propensión fatal a decir con muchas palabras enrevesadas e imprecisas lo que puede decirse con pocas palabras sencillas y exactas. En los años de que habla él, fue Laín Entralgo a Cádiz a pronunciar una conferencia y en ella dijo una frase que volvió locos de entusiasmo a Quiñones y su discipulado. Esa frase era, me figuro que hablando de la Reina Católica, que es de lo que Laín solía hablar entonces, «la azul condición de sus ojos». Lo que más les gustó a aquellos jóvenes ingenios de esa frase –no sé si José Manuel estaba presente– fue que no la entendieran las fuerzas vivas y los intelectuales oficiales de la plaza. He aquí cómo la retórica azul de Pedro Laín está también mucho más presente que la de Valle-Inclán en la manera de expresarse nuestro querido amigo. Ya en las primeras líneas dice textualmente: «Las otras imágenes infantiles ...han terminado por adquirir cierta condición de subalternas». ¡Con lo fácil que era decir que habían quedado en un segundo plano! En los años del hambre ve pasar a una vieja mordisqueando unas tagarninas y lo cuenta así: «Vi... a una anciana temblorosa masticando un puñado de gramíneas silvestres».El pan con chocolate que él merendaba es «la merienda de más proverbial suministro en aquellas calendas». Ponerse pantalones largos era «una especie de prueba testifical del ingreso en el escalafón de los adultos». Un *Austin* de su tío «en cierta accesoria medida, estuvo relacionado con

mis registros iniciáticos en la sexualidad». La «proverbial incultura» de la aristocracia jerezana la describe así: «Sería difícil encontrar una más idónea tipificación de los estigmas de incultura latentes en el seno de ciertos exquisitos sectores de la sociedad jerezana». No sé si los «registros iniciáticos» antes aludidos serían las masturbaciones mutuas de este «testigo moral» con otro jovencito, en las que no recuerda que le «frenase ningún referente pecaminoso». Una muchacha poco instruida es de «parcas provisiones educativas» y con ella no tenía paliques, sino «usos conversacionales».

Al reconocer que fue un alumno «instalado en la más decorosa medianía», declara: «Creo que yo sabía muy bien, no ya por las pruebas a que nos sometían sino por propia convicción, que mi coeficiente de inteligencia superaba con cierta holgura al del común de los mortales. Y eso llegó a convencerme de que no necesitaba estudiar más que muy someramente, pues ya lo tenía aprendido casi todo como por infusión natural». No sé si en este párrafo hay un punto de ironía, pero donde estoy seguro de que no la hay es en lo de la «infusión».

Lo que sí es serio es que el lenguaje de Caballero Bonald ha renovado los usos lingüísticos de la burocracia de «este país» de nuestras autonomías, cuya clase política debe de ser lectora suya en bloque. No me explico de otro modo el lenguaje del Boletín Oficial. Por ejemplo, en la LOGSE, y no sé si en la ESO, lo que antes se llamaba «recreo» se llama ahora «segmento de

ocio», «nota baja», «adaptación curricular no significativa», «aprendizaje de un oficio», «módulo de garantía social», y así sucesivamente.

Otros autores que no le gustan a este memorialista son los Machado; Manuel, por razones obvias, «nunca fue un poeta registrado en la genealogía de mis predilecciones». Otro que tampoco se registró en esa genealogía era Antonio, que únicamente le interesaba como pretexto para la excursión anual a Colliure. La verdad es que no le habría venido mal, en lugar de estudiar «astronomía en Cádiz y filosofía en Sevilla», haber asistido a las clases de retórica y poética de Juan de Mairena, porque Caballero Bonald es, como queda demostrado, de los que en vez de decir «lo que pasa en la calle», dicen «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa».

Aunque dije que el análisis de la forma me eximía de hacer el del contenido, también dije que entre el autor y yo existían puntos de intersección. Los que escribimos memorias sabemos muy bien que la memoria no es infalible y tenemos que estar atentos a las rectificaciones de aquellos que recuerden las mismas cosas de otro modo. También es cierto que cuando se es aproximativo en el uso del lenguaje, también se es a la hora de emitir juicios de valor y simplemente de aportar datos. Como quiera que yo soy algo menos aproximativo que Caballero, me voy a permitir ciertas puntualizaciones. No recuerdo que en la zona nacional fuese peligroso poseer un aparato de radio, siendo además como fue la radio en ese momento el arma más poderosa de que al-

gunos jefes militares dispusieron. El gasógeno fue un invento de trasguerra, consecuencia de las carestías de combustible impuestas por la guerra mundial. Durante la guerra nuestra el gasógeno no existía, pero la mayoría de los autos de propiedad particular, por no decir todos, estaban requisados. Las escaseces de productos de boca en la trasguerra se debieron en efecto a que había que «abastecer las últimas ciudades que más padecieron el acoso de las tropas franquistas», o sea, dicho en cristiano, a las ciudades que más tardaron en ser liberadas de un sistema que prefiguraba lo que se vendría abajo con el Muro de Berlín. Según eso, la situación de Rusia y países satélites se debe al acoso sufrido durante cincuenta años de guerra fría. La opinión sobre los deportes en general y sobre el fútbol en particular como instrumento de los dictadores para distraer a las masas es un lugar común de los años 50 que las democracias de los 80 han hecho pasar a mejor vida. Caballero Bonald no se ha enterado por lo visto.

Ya dije que las semblanzas y evocaciones son perfectamente verosímiles, por más que sean distintas las que yo tengo y haya hecho de los mismos personajes. Tomemos el caso de Panero. Yo no conocí al Panero borracho y violento que conoció Caballero, pero no tengo inconveniente en reconocer que lo fue por más que no lo fuera en su trato conmigo. En cambio, el poeta Vicente Gaos sale como un perfecto caballero, y no dudo que lo fuera, pero yo lo vi una noche por las tascas de la zona de Echegaray hecho un guiñapo. Se lo comenté a José Luis Cano y me

dijo que era imposible; que Gaos no bebía y que yo me habría confundido. Volví a ver a Cano después de su acostumbrada visita dominical a Velintonia y me dijo que, desgraciadamente, no me había confundido; que Vicente le había confirmado que Gaos se hallaba en una situación lastimosa, a la que no tardaría en sucumbir.

Al evocar la concesión del premio Adonais a *Las adivinaciones*, emplea Caballero uno de sus alucinantes adverbios cuando dice que al poema que da título al libro «se le otorgó paladinamente» el premio «Platero». Me figuro que Pepe quiso decir «ladinamente», pues así fue como Quiñones hizo uno de sus juegos de manos y se lo dio, con gran indignación de Mariscal, que por cierto al poema le llamaba «Las adivinanzas» y era partidario de darle el premio a tres magníficos sonetos que desde Bilbao había mandado Blas de Otero. Quiñones razonaba su cacicada diciendo que Pepe le había dicho que estaba con el agua al cuello y que las mil pesetas le venían de perilla para pasar el verano en Cádiz. Las mil pesetas del premio las dotó el protector de Quiñones, que no era otro que el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento Carlos Rodríguez de Valcárcel. Dice de éste el beneficiario del premio que era «un falangista a la antigua usanza, cuyo credo enardecido incluía el convencimiento de que la justicia social empezaba por la adhesión de los demás a los "principios fundamentales"». Yo no sé si tenía o no razón; lo único que sé, porque me lo han recordado los que han escrito sobre José Antonio Girón en la hora de su muerte, es que gracias a

esa «justicia social» los trabajadores españoles tuvieron seguro de enfermedad, pluses de cargas familiares, Universidades e Institutos Laborales, el Instituto de Medicina, Higiene y Seguridad en el Trabajo, los montepíos, el subsidio de invalidez, los jurados de empresa, el salario mínimo garantizado por el Estado, las vacaciones retribuidas, las pagas extraordinarias de julio y diciembre, la participación en los beneficios de la empresa y la inamovilidad en el puesto de trabajo. Algo más de lo que les deben a los cabecillas de UGT y Comisiones Obreras.

El caso de Julio Mariscal merece capítulo aparte. Mariscal, sobre todo a partir de la faena a Blas de Otero, no camelaba a Caballero ni a Quiñones. Tuvo efectivamente un problema por su condición de homosexual, que era para él una tortura siendo como era además hombre profundamente religioso. Tuvo que salir Pemán al quite y todo quedó en un traslado. «No es preciso insistir en los malos tiempos que corrían para quienes se empecinaban en infringir los preceptos de la moral católico-franquista», escribe Caballero con el inconfundible «estilo ético» de la modernidad laica. En aquellos mismos años 50 había en Italia un poeta que era, como Mariscal, homoxesual y maestrescuela. Tuvo un percance parecido y no sólo lo expulsaron de la escuela, sino del Partido Comunista en el que militaba. Se llamaba Pier Paolo Pasolini. ¡Qué brazo más largo tenía entonces la moral católico-franquista!

«Viñamarina», septiembre 1995

# LUIS BERENGUER Y LA POSTERIDAD



Cuando Luis Berenguer se nos fue, hablaba yo del vacío que dejaba entre quienes habían sido sus amigos, y concretamente mencionaba a los hermanos De las Cuevas, Juan Antonio Campuzano, don Manuel Barbadillo, José Luis Tejada y Alfonso Grosso. Han pasado quince años y prácticamente todos han ido a reunirse con él. Digo «prácticamente» porque Grosso aún sigue físicamente en el mundo de los vivos, aunque espiritualmente ya no sea de este mundo. Luis Berenguer era un pretexto ideal para ir a la Isla, como lo eran los demás que mencioné para ir al Puerto, a Puerto Real, a Arcos o a Sanlúcar. Pero como además era el único que estaba motorizado, pare-

cía vivir simultáneamente en todas esas poblaciones y puede decirse que su vida consistía en escribir y visitar por sorpresa a sus amigos. Tan hechos estaban a él que al faltar todos se encontraron, nos encontramos, como huertos en los que de pronto faltara el agua de la acequia. Él vino a ser la corriente que nos unía física y espiritualmente, una corriente que llegaba atropellada y chisporroteante, sin la que hasta entonces habíamos vivido pero sin la que desde entonces no sabíamos cómo íbamos a poder vivir.

Las personas que acabo de mencionar tenían en común la afición a la amena literatura y el amor a la tierra que los vio nacer o en la que, como era el caso de Luis, le tocó vivir. Pero, por encima de todo, los unían ciertas afinidades electivas no reducibles a una identificación total de preferencias intelectuales. Cada cual entendía la literatura a su manera y hay que decir que Luis tenía al respecto unas ideas muy fijas y unos criterios muy categóricos. Cuando escribió su primer éxito –*El mundo de Juan Lobón*–, Luis Berenguer llevaba escritas nueve novelas. Ninguna de esas novelas vio jamás la luz, entre otras cosas, porque ninguna lo había dejado satisfecho. Por fin, a la novena o la décima tentativa, vio que aquello tenía visos de prosperar y acertó plenamente. Hasta ese momento me figuro que había escrito sin saber lo que hacía, por pura afición, pero a partir de entonces yo creo que empezó a plantearse en serio la cuestión de la técnica narrativa y nunca se apartó de sus reglas en las sucesivas novelas que escribió. Esa seguridad en lo que estaba haciendo lo convirtió en un profesio-

nal. La literatura está llena de aficionados, de gentes, entre las que me cuento, que de pronto creen que tienen algo que decir o que contar y que lo ponen por escrito como buenamente les sale. Luis no era de ésos. Él no se conformaba con lo que le salía, y escribía una y otra vez y lo que por fin daba por bueno era un tercio de lo que tiraba a la papelera. En una ocasión me habló de no sé qué amigo suyo, profesor de no sé qué universidad de California, que había teorizado lo que él procuraba poner en práctica. Se trataba de unas ideas muy claras y de unas normas muy concretas que siento no recordar hasta cierto punto, y digo hasta cierto punto porque esas normas y esas ideas, que a él le venían como anillo al dedo, a otros acaso nos resultaban más bien estrechas. Todo profesional lo es porque está en posesión de unos recursos técnicos que le dan buenos resultados. Luis Berenguer esos resultados los alcanzó con creces, hasta el punto de que estaba seguro de que con su novela –*Tamatea, novia del otoño*– ganaría el premio Planeta. La muerte le ganó a Lara por la mano.

Que *Tamatea* pudiere ganar el Planeta de haber vivido su autor no era entonces nada inverosímil. Literatura aparte –cosa que en ese concurso tiene una importancia secundaria–, se daban en la novela y en el novelista todas las circunstancias que la vocación la convierten en profesión: a saber, conexión con la sensibilidad de su tiempo, captación de sus signos de comunicación y escalas de valores, amén de una dedicación exclusiva a la novela y de una productividad frecuente y constante. No es aventurado suponer que con

esas prendas Luis Berenguer figuraría hoy en día al lado de Cela, Delibes, Torrente Ballester y pocos más entre los novelistas cuyos nombres se barajan en premios, jurados, coloquios, encuestas y cábalas editoriales. Hay escritores que se rebelan a los tiempos que les toca vivir y no van muy lejos; otros hay, en cambio, que van por los tiempos que corren como peces en el agua. Pero para ello es imprescindible estar vivo. Decía Cela que lo difícil no es llegar, sino mantenerse, y cualquiera que observe su trayectoria, comprueba fácilmente que con un arte como el del Cela juvenil, llegar tenía que ser, como fue para él, un juego de niños. Luis Berenguer tardó más en llegar, pero cuando lo hizo fue para instalarse en un lugar de privilegio en el que se mantenía de primera y del que sólo la muerte lo apeó.

El riesgo de escritores demasiado identificados con los gustos de su tiempo y dóciles a las exigencias de la moda es que dejen de interesar así que desaparecen. Sin embargo, hay escritores de moda y de éxito que además son escritores de mérito y no hay quien los apee del cuadro de honor de la amena literatura. En los años 20 y 30 de nuestro siglo hubo en Europa muchos escritores que todo el mundo leía, y pasado el tiempo, se ve que hay algunos que cuesta trabajo leer hoy, como Somerset Maugham, y otros a los que se les sigue leyendo con fruición, como Paul Morand. No voy a parangonar a Berenguer con esos escritores, con los que estilística e intelectualmente tiene muy poco que ver, pero sí que lo pongo al lado de uno de los escritores vivos en España que tiene asegurada su permanencia en la historia de

nuestras letras. Hablo una vez más de Camilo José Cela, el único gran escritor español vivo con que Berenguer podía y quería hombrearse. A los otros que mencioné en cambio más bien los niguneaba, sobre todo al señor Torrente.

A mí personalmente me sobra toda la obra de Cela posterior a *San Camilo* y no puedo decir cuál fue o sería la opinión de Berenguer al respecto. Lo que sí puedo decir es que basta con haber escrito *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* y *El viaje a la Alcarria*, no ya para merecer el Nobel, sino para dejar en ridículo a los imbéciles que hablan de «páramo cultural». Después de eso, lo que Cela haga o deje de hacer ni le añade ni le quita un ápice de gloria inmarcesible. Por lo mismo, alguien que fue capaz de escribir *El mundo de Juan Lobón* y *Sotavento* podía morirse tranquilamente, como se murió, con la satisfacción del deber cumplido y la seguridad de pasar a la posteridad como uno de los primeros narradores españoles de la segunda mitad del siglo XX.

«Viñamarina», enero 1995

# LOS TRAMPANTOJOS DEL MARQUÉS



Hace unos años se rodaba en Ronda una película sobre el torero Antonio Ordóñez en cuyo guión intervino ese personaje esencial de la Baja Andalucía que es Jesús de las Cuevas. En aquellas jornadas rondeñas en que se bebía tanto o más que se trabajaba, llegó un momento en que Jesús dijo que, sintiéndolo en el alma, se tenía que volver a Arcos, pues al día siguiente era la festividad de la Patrona, Nuestra Señora de las Nieves, y él esperaba además en su casa, donde tenía que alojarse, al predicador de la función. Uno de los peliculeros se le quedó mirando con asombro e incredulidad y le preguntó que de qué siglo era. Jesús replicó imperturbable: «Del XVIII, pero estoy por equivocación en el XX».

Algo por el estilo podría decir el marqués de Tamarón, que por algo es vecino, como Jesús de las Cuevas, de ese pueblo, más que dieciochesco, intemporal, que es Arcos de la Frontera. Tampoco Tamarón es de este siglo, en el que también está por equivocación, y yo me felicito porque al que más y al que menos le pasa lo propio. «Mi mundo no es de este reino», solía decir en sus últimos tiempos José Bergamín, uno de mis intemporales, con cuyo espectro ando siempre a cristazo limpio. Otro arcense, Julio Mariscal, ponía al frente de un libro suyo una cita de Grillparzer en la que éste decía que venía de otro tiempo e iba a otro tiempo. Tamarón es de la misma cofradía, aristócrata como Byron, diplomático como García Tassara; Byron dijo de su época, creo recordar que en el *Don Juan*: *This age of cant* (Esta edad de hipocresía), y García Tassara profesó un «aristocrático desdén» –la frase no es mía aunque lo parezca– hacia las sórdidas camarillas literarias del Madrid de sus tiempos. La profesión de García Tassara, que es la misma de Tamarón, al imponer distancias en el espacio, favorece estos distanciamientos en el tiempo. No sé si soy arbitrario al situar a Tamarón en el XVIII; acaso él se encontraría más a gusto en el siglo de la batalla a la que tal vez deba su título. En todo caso, no creo que le disguste ser corresponsal de Feijóo, contertulio de Jovellanos y quién sabe si coautor del *Diccionario de Autoridades*. Tamarón es un ilustrado y un crítico, que se pasa la vida avisando los crujidos que siente en la rama en que está sentado, que es por supuesto de su árbol genealógico, un ár-

bol que se sustenta del humus de una monarquía, en su caso y sobre todas las cosas, la monarquía de las letras. Aunque la diplomacia no es el exilio, es bastante peor a veces, y el caso es que Tamarón, como en el pasado siglo Valera, como en el presente Juan Ramón Jiménez o Pedro Salinas, se ha tenido que replegar sobre el idioma cuando la nostalgia de la patria se le hacía insufrible. Esta nostalgia es tan fuerte que le obligó a pedir la excedencia, pero como no puede dejar de ser quien es, es decir, un hombre de otra época, Tamarón es un aristócrata que ejerce y que se hace llamar marqués en una época chabacana en que cualquier mindundi se cree con derecho a tutearnos.

El marqués de Tamarón ejerce de aristócrata en una época democrática no sólo porque use el título y firme con él sus escritos, sino porque en éstos exhibe continuamente sus credenciales de escritor de raza. Decía Manuel Machado que «no se ganan, se heredan, elegancia y blasón». Yo me permito disentir, pues opino que la transmisión de títulos de nobleza debería estar supeditada a una prestación que los revalidara. Si el marqués de Tamarón lleva su marquesado con la cabeza bien alta en estos tiempos en que lo que se lleva es alardear de pícaro, es porque está seguro de haberlo revalidado con creces. Una muestra, la última, es el tomo de relatos que, con el título de *Trampantojos* le publica en Madrid y en 1990 la editorial Mondadori.

Consta el libro a primera vista de cuatro relatos, y digo «a primera vista», porque el prólogo y

el epílogo que enmarcan los relatos son dos viñetas literarias cuya lectura intriga y deleita tanto como la de las fábulas propiamente dichas. Hablo de fábulas porque así las llama el autor en una enigmática dedicatoria en latín. Tamarón, por segura formación clásica y probable nostalgia tridentina, lapida o sidera al lector con latines sonoros como los que esmaltaban los sermones de aquellos predicadores de campanillas que paraban en casa de los Cuevas cuando los púlpitos aún se utilizaban. Esta suerte de *captatio benevolentiae* presupone en el lector español unos conocimientos de la lengua latina que en la Península ibérica se han perdido por completo aunque es muy posible que se conserven en la América española, que por algo deben de llamar «América latina» sus naturales allá y en España los horteras. Con todo, esos latines, y en mucho mayor grado que los del Eco de *El nombre de la rosa*, son un homenaje a la presunta ilustración del posible lector a la que éste no tiene más remedio que responder con la lectura apasionada de las páginas en romance. El título de esas páginas ya es revelador. Tamarón, que no da un paso ni escribe una línea sin el apoyo de sus diccionarios, nos recuerda que, según el de la Real Academia, «trampantojo», que viene de «trampa ante ojo» es: «Ilusión, trampa, enredo o artificio con que se engaña a uno haciéndole ver lo que no es». «Trampantojo» es, también nos lo explica, la versión castiza de lo que en francés se llama *trompe l'oeil* y solemos traducir por engaño óptico. Lo que pasa es que

nuestro marqués no se vale del trampantojo para engañar, sino para todo lo contrario, que es deshacer engaños, y en esto sigue los pasos de Chesterton y de cuantos han esgrimido frente a los tópicos de la opinión pública la noble arma de la paradoja. Tamarón acierta plenamente, porque ninguno de sus personajes resulta ser lo que parecía que iba a ser ni sus desenlaces son previsibles en absoluto. Un relato sólo tiene interés si su desenlace es imprevisible, y yo sólo diré que nada en el desarrollo de estos cuatro relatos hace prever el final, que es sorprendente. Ahora bien, la sorpresa tiene que encajar en la lógica de un relato como la pieza maestra de un rompecabezas. Tamarón incurre en la fantahistoria o historia-ficción para contarnos un episodio de una futura guerra entre taifas o autonomías, pero también nos cuenta la doble vida, tanto pública como privada, de un intelectual liberal y una alegoría del papel internacional de nuestras fuerzas armadas y una moderna historia de amor con zanja intergeneracional. Siento no ser más claro, pero no quiero hacerle a Tamarón la faena que a mí me hizo cierto presentador que, al no querer meterse en las honduras de mi libro, salió del paso reventándome el argumento. El que quiera saber qué cuenta Tamarón y con qué intenciones lo hace, va a tener que leerse este librito, operación de la que se sale con el corazón ligero y la mente despejada como se salía del cine en los tiempos felices en que los héroes eran buenos y las heroínas eran guapas.

# DOS LIBROS DE FRONTERA



Los dos libros más amenos y simpáticos que he leído en estos últimos tiempos son obra de dos escritores de frontera: Juan Bonilla y Santiago Mora-Figueroa y Williams, marqués de Tamarón*. Les llamo de frontera, siendo como son de «La Frontera»: uno de Jerez y otro de Arcos, pueblos fronterizos en la lucha secular, y en la convivencia, con la morisma andalusí. Les llamo de frontera, porque su literatura lo es, estando como está en la primera línea de la resistencia a la literatura que perpetran los que pasan lo que yo llamo la prueba de la baba, protagonistas de

* Marqués de Tamarón. *El siglo XX y otras calamidades*. Libros de Fin de Siglo. Jerez de la Frontera 1993

Juan Bonilla. *Veinticinco años de éxitos*. La Carbonería. Sevilla 1993.

un momento cultural que, por mimetismo político, cabe calificar de siniestro, en la acepción, ojo, italiana del adjetivo. Diestro, en la acepción italiana *–noblesse oblige–* es el marqués de Tamarón, y diestro es Bonilla, pero en la acepción taurina. Esta destreza la acreditan no en la defensa de tal o cual ideología, –¿qué persona medio inteligente se toma ya en serio una ideología cualquiera en este fin de siglo y de ciclo?– sino en el manejo del lenguaje y en el dominio de las ideas. Ambos saben que el único terreno seguro que se pisa en estos tiempos es el del nihilismo y a él se acogen para poner en solfa los lugares comunes del Estado de Bienestar y reírse de la moralina de la sociedad de consumo. Ni uno ni otro se repliega sobre las creencias y los dogmas, como hizo un autor a cuya relectura ambos me han remitido sin querer: José De Maistre. No sé si Bonilla ha leído a De Maistre; Tamarón me dice que él no, pero a quien sí ha leído es al gran refutador contemporáneo de De Maistre: el rumano apátrida o lo que sea E.M. Cioran. Tamarón tiene sumo cuidado en no ofrecer flancos débiles a ningún Cioran y la única vez que descubre su juego es para declararse partidario del «despotismo ilustrado», cosa que por cierto también ha hecho Cioran. Ahí acaban las concomitancias, pues Cioran es un intelectual antipático, cosa que no es Tamarón, ni antipático ni intelectual, por más que de tal lo haya motejado en una ocasión el Boletín Oficial del Estado. Y no es antipático porque, sabe muy bien que la realidad es paradójica y que sólo el que lo sabe

es capaz de refutar con éxito los lugares comunes de que se nutren los intelectuales. En esto de la simpatía y la antipatía me refiero por supuesto, no al trato personal, sino al modo de ejercer la literatura. Pocos escritores conozco de trato tan grato y comunicativo como un escritor siniestro por antonomasia, con quien en tiempos me unió una amistad fraterna.

Si detrás de Tamarón está Maistre, detrás de Bonilla está Borges; ni el uno ni el otro son malos como sombras de referencia y nadie va a negarle al criollo sentido del humor ni un dominio bastante chestertoniano de la paradoja. Esto no quiere decir que ambos autores, Tamarón y Bonilla, no tengan filias y fobias que yo disto mucho mucho de compartir. Para Tamarón, el *Quijote* es una burla cruel de la hidalguía que nunca le perdonará a Cervantes. Esta actitud, que arranca del romanticismo y pasa por Nietzsche, fue en su día refutada por Azorín; mejor dicho, Azorín la censuró sin tomarse el trabajo de refutarla, y yo he de decir que en ésto estoy con Azorín. Más fácil de refutar sería el menosprecio de Gerardo Diego y la admiración de Bioy Casares, ese Borges de segunda mano, que afecta Bonilla. Yo me limito a señalarlo como una equivocación peligrosa porque es justamente la parte más rendidamente borgiana del libro de Bonilla la que se cae de la manos. Hago excepción del relato *Matilde Urbach*, bello homenaje explícito a Borges y su mundo poético.

Bonilla y Tamarón se divierten de lo lindo a costa de los Panglosses de la democracia, llá-

mense Popper o Fukuyama. Tanto Popper como Fukuyama dicen vivir en la mejor de las sociedades posibles, que es la de la triunfante sociedad de consumo regida por la democracia liberal, y si el uno se pregunta por el final de la Historia, el otro anuncia la muerte de la Utopía. Confieso que yo pensaba un poco como Popper hasta que Bonilla me abrió los ojos. Yo creía que la Historia se había vengado de la Utopía, pero nada en la Historia es definitivo. La Historia y la Utopía se necesitan mutuamente y mientras exista la una existirá la otra. El hombre sueña una edad de oro, una edad de la que los progresistas tienen la esperanza y los reaccionarios la nostalgia. Eso dice Cioran con razón, pero lo que no dice es que los reaccionarios tienen, tenemos, una idea cíclica del tiempo y de la Historia gracias a lo cual nunca perdemos la esperanza de esa nostalgia ni la fe en el eterno retorno. Esa edad de oro de los reaccionarios es a mi juicio más un mito que una utopía y del mito decía justamente Luis Rosales que es el recuerdo de una esperanza. El caso es que siempre habrá hombres que crean en el Mito y hombres que crean en la Utopía y que el hecho de que la bicentenaria utopía de la Modernidad haga agua en este fin de siglo no quiere decir que en los siglos venideros no sueñen los hombres nuevas utopías. Entre las utopías fenecidas están los fascismos y los marxismos y es dudoso que resuciten. Los mitos son en cambio imperecederos, son constantes como las «verdades reconocidas», que es como Maistre llama a los dogmas, y eso obliga a Cioran a reconocer que «Toda sabiduría y, con mayor

motivo, toda metafísica, son reaccionarias, tal como cuadra a toda forma de pensamiento que, en busca de constantes, se emancipa de la superstición de lo diverso y de lo posible».

Todo régimen político, sea del color que sea, dispone de sus «señoritos satisfechos» para los que cualquier pasado fue peor y cualquier futuro indeseable. Los «señoritos satisfechos» de la Modernidad son los intelectuales, cuyo papel, como dice Bonilla al hablar de Popper, «es un papel higiénico». El intelectual (Popper en este caso) «pasa el paño de su pensamiento sobre el vidrio de nuestra ventana para que veamos que, como decía Guillén, el mundo está bien hecho». En alguna ocasión he dicho que nada hay como el ejercicio del poder para vaciar de contenido una ideología; de ahí que las ideas nuevas haya que buscarlas a extramuros del régimen. Esto era así en las postrimerías del régimen anterior y lo sigue siendo en el régimen actual, que es un régimen de postrimerías. Los intelectuales orgánicos son legión y su papel es el mismo, tanto si es de seda como si es de lija, que es el que hacen según Bonilla personajes como Ferlosio y García Calvo. El caso es hacer presentable la Modernidad, unos limpiando la mugre de las ventanas y otros raspando el óxido de las tuberías y todos maquillándola con esos productos tan acreditados de la *perestroika* y la *glasnost*. ¡Y luego se quejan de que se les llame la *intelligentsia!*

A esa *intelligentsia* no pertenece ni Bonilla ni Tamarón, a los que por eso mismo llamo escritores de frontera. Como tales, a ambos les preo-

cupa el deterioro del idioma, pues si es cierto que la lengua fue compañera del Imperio, también lo es de la democracia. Pero la democracia se manifiesta no sólo en el lenguaje hablado y escrito, sino en todos los demás medios de expresión: en la pintura por ejemplo, y ahí es donde Bonilla pone en su sitio a tres fetiches de nuestro tiempo, a saber, Tapies, Miró y Antonio Lopez. De ellos es López el que sale mejor parado; Bonilla dice de él que es un excelente artesano; de Miró dice que al darse cuenta de que con la pintura no iba a ninguna parte, se dedicó a ser una persona simpática para poner a la gente de buen humor. De Tapies lo dice todo, pero lo más divertido es la enumeración de los argumentos esgrimidos por los intelectuales que han elevado a Tapies a la categoría de genio.

Cita Tamarón el proverbio de que «sin censura ni cesura no hay buena literatura». Tamarón, como buen déspota ilustrado, es partidario de la censura en nombre del buen gusto; en cambio es su enemigo cuando se ejerce por motivos ideológicos, y es que la censura ideológica es especialmente nefasta no por lo que prohíba decir, sino por lo que obligue a decir. Eso ya lo dijo hace muchos años Paulina Crusat en su prólogo a las *Obras completas* de Manuel Halcón y algo de eso es lo que yo quiero dar a entender cuando hablo de «la prueba de la baba», esa prueba a la que ni Tamarón ni Bonilla tienen trazas de querer someterse.



# SÉ QUE NO

Cuando el jovencísimo poeta José María Valverde –el Hölderlin de aquella agrupación germanófila en la que Aranguren hacía de Heidegger, Tovar de Humboldt y Laín de Marañón– publicó su primer libro de versos, *Hombre de Dios,* el prologuista, Dámaso Alonso, lanzó a los cuatro vientos esta profecía memorable: «Hijo mío, ¿a dónde vas a llegar?». Hacer profecías equivocadas en aquellos tiempos –últimos cuarenta– era fácil porque se tenía una fe justificada en el progreso. Hoy –40 años después– vivimos tiempos de retroceso, y no se equivoca más que el que cree que aún pueden hacerse profecías. Yo al menos cuando me enfrento con los versos de un buen poeta joven me acuerdo de la pifia damascena, y en vez de preguntarle al poeta: «Hijo mío, ¿a dónde vas a llegar?», voy y ex-

clamo con igual asombro: «Hijo mío, ¡a dónde has llegado!».

He aquí mi reacción ante los versos de Felipe Benítez Reyes, un poeta que, hallándose en plena juventud, da la sensación de haber dejado atrás la juventud. Felipe Benítez sabe que la carne es triste y ha leído todos los libros, y con esas lecturas y esa triste sabiduría hace unos versos impecables. Digo esto a la vez como elogio y como advertencia, porque en poesía, como en la vida, es sumamente peligroso quemar las etapas. Puede que Felipe Benítez no tenga más remedio que quemarlas en la poesía por haberlas tal vez quemado en la vida. Probablemente al escribir sus versos ha pensado mucho en el último Cernuda; a mí, en cambio, me hace pensar mucho en el primer Rimbaud, que es el único Rimbaud. Hay en *Los vanos mundos* una prematura clarividencia que convierte en «jardines de hastío» sus «mundos secretos» y le hace «apostar al fracaso». El gran mérito de Felipe Benítez es el de dar expresión poética a una generación que nació vieja; ya sé que no es el único, pero sí que es uno de los que mejor expresan esa prematura senilidad, esa atracción del abismo, ese ser para la nada, ese amor al vacío. Los que piensen que cada cual es dueño absoluto de su propio cuerpo aprobarán esta visión de la poesía como miseria inútil. Yo, como no pienso así, creo que el gran desafío de esa generación que nació vieja, o que se dejó envejecer desde la más tierna infancia, es ponerse a recuperar la juventud antes de que la juventud se le

pase, y en esta tarea Felipe Benítez Reyes es de los mejor pertrechados.

La influencia de Cernuda y de Cavafis empieza a ser deletérea en nuestras letras contemporáneas. La reducción del amor al sexo ha encerrado a cierto tipo de amor en un *ghetto* en el que, a efectos poéticos al menos, nunca debió dejarse encerrar. Con todo, hay entre Cernuda y Cavafis una decisiva diferencia que procede destacar, y es que la poesía de amor de Cernuda trasciende al cuerpo al que se dirige, mientras que la de Cavafis no pasa de él. Por algo se negaba Cernuda a que lo identificaran con Cavafis. Tan pentapolita es uno como el otro, pero Cavafis lo acusa mucho más que Cernuda. Cernuda no lo oculta; Cavafis lo exhibe. Y es que la musa de Cernuda levanta el vuelo y abandona el valle nefando, mientras que la de Cavafis permanece en él aguardando, cruzada de brazos, el fuego celeste o la llegada de los bárbaros. Pero hay otra cosa, aun fuera del valle de Pentápolis como en el caso de Benítez, y es que cuando el amor se cifra exclusivamente en el cuerpo, el cuerpo acaba siendo sustituido por el fetiche. Eso que llaman por ahí «la mujer-objeto» se debería llamar con más propiedad la mujer-fetiche, una mujer-fetiche que empieza perdiendo rasgos de feminidad y acaba adquiriendo rasgos mecánicos. En tales condiciones el amor –*Monsieur Désir* lo llama Benítez– no es que se vea obligado a contentarse con los sucedáneos; es que prefiere los sucedáneos. Todo esto haría feliz al Gómez de la Serna, adelantado o rezagado,

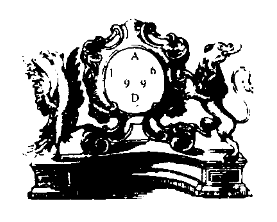
según se mire, que llegó a cohabitar con una muñeca de cera. Todo esto apasionaría al Vicheis de l'Isle Adam de *La Eva futura,* y todo esto lo entendería muy bien Des Esseintes, aquel *fin de race* neurasténico de exquisita y morbosa inteligencia, a través del cual acaba de hacer un siglo que obró Huysmans el prodigio de inventar el simbolismo. Los tres aplaudirían esa deliciosa canción de pájaro mecánico que Felipe Benítez dedica a una Galatea de la sociedad de consumo: *cuerpo de Galatea, / de cartón y de esmalte, / en la luna enigmática / de los escaparates.*

Uno de los poemas más bellamente desoladores de *Los vanos mundos* es el que lleva el título, sugestivo por más de un concepto, de *Miseria de la poesía*. Sus cuatro primeros versos son lapidarios: *La lenta concepción de una metáfora / o bien ese temblor que a veces queda / después de haber escrito algunos versos / ¿justifica una vida? Sé que no.* A primera vista, esos versos puede firmarlos cualquiera, pero si los miramos con un poquito de atención, vemos que para cantarlos a coro hay que meterlos antes en la máquina de trovar del maestro Juan de Mairena. Y la máquina nos devuelve la estrofa vuelta del revés con sólo suprimir el *Sé que no*.

En esas condiciones, esos versos nos sirven a todos, y además le sirven al propio Benítez, que también ha escrito *Las ilusiones*, y que para seguir viviendo tendría bastante con una «diáfana mañana de verano». Felipe Benítez tiene, pues, y en *Los vanos mundos* lo demuestra a cada paso y muchas veces sin querer, todo lo que hace falta

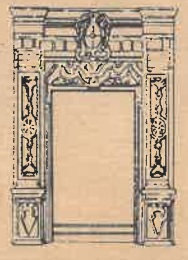
para que la poesía no sea una miseria. Sólo tiene que romper el espejo maléfico que le hace confundir, y no está solo en ello, el final del siglo XX con el final de siglo XIX. Podríamos decir, parodiando a Rilke, que a cada siglo hay que darle su muerte. Des Esseintes acertó en su día, pero nosotros nos equivocaremos en el nuestro si queremos remedar a Des Esseintes. ¿Es, pues, *Los vanos mundos* un libro vano, un libro inútil? *Sé que no*. Nada aquí es inútil; ni siquiera, como puede verse, las tres palabras que en *Miseria de la poesía* suprimió la máquina de trovar.

Aquilino DUQUE




Se terminó de imprimir este libro
en los talleres de Gráficas Varona,
en Salamanca, el 23 de febrero,
festividad de San Pedro Damiano,
Doctor de la Iglesia, gran Teólogo,
poeta fácil y armonioso, tribuno,
diplomático, hagiógrafo y asceta,
que en su epitafio del año 1072 sentenció:
*Lo que tú eres, yo lo fui;*
*lo que soy yo, tú lo serás.*

El conocido autor sevillano Aquilino Duque reúne en el presente volumen algunos de sus trabajos más actuales. La poesía, el cine, el toreo, el sur y sus hombres... analizados desde el punto de vista crítico y cáustico de uno de los intelectuales andaluces más incisivos del momento.



SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
1 9 9 6